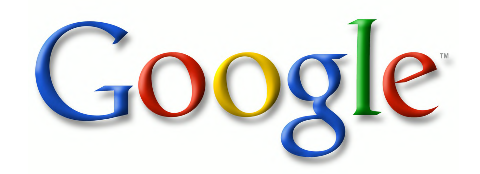
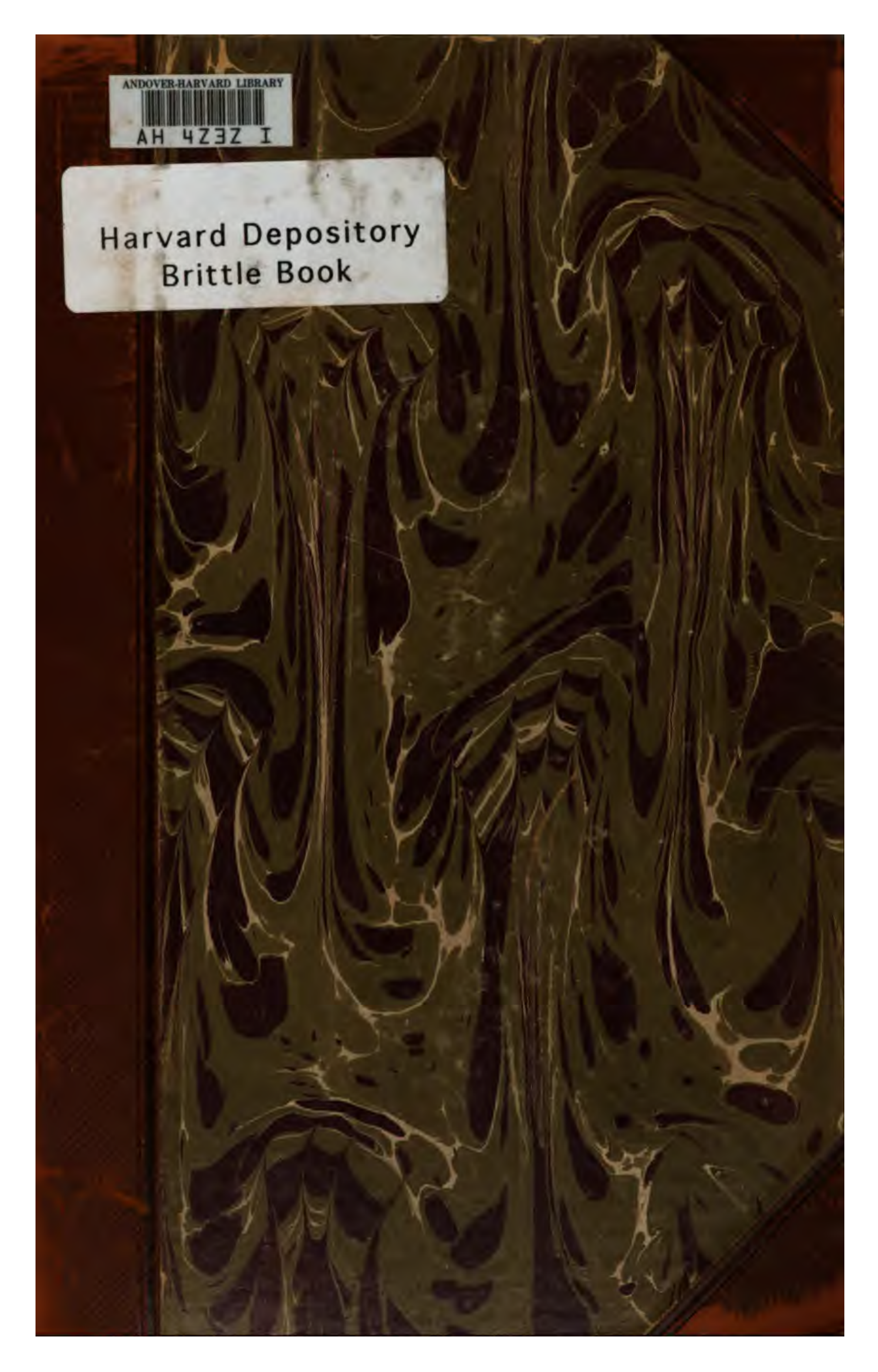



ANDOVER-HARVARD LIBRARY
AH 4Z3Z I
Harvard Depository
Brittle Book





Der gottesdienstliche Volksgesang

im jüdischen und christlichen Altertum.



Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum.

Ein Beitrag
zur jüdischen und christlichen Kultgeschichte.

Von

Dr Franz Leitner,
Subregens des k. Georgianums in München.

Si voluptas est audire cantus et carmina,
Dei laudes canere et audire iucundum sit.
Lactant., Div. instit. 6, 21.

Mit Approbation des hochw. Herrn Erzbischofs von Freiburg.

Freiburg im Breisgau.
Herdersche Verlagshandlung.
1906.
Zweigniederlassungen in Wien, Straßburg, München und St Louis, Mo.

Imprimatur.

Friburgi Brisgoviae, die 3 Novembris 1905.

‡ **Thomas**, Archiepps.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Schon seit Jahren ist es dank den eifrigen Bemühungen des Direktors Dr A. Schmid in unserem Seminare üblich, daß sämtliche Alumnen an den Choralgesängen des Offiziums und des Ordinarium Missae teilnehmen. Diese Praxis, die der stimmlichen Bildung der Priesteramtskandidaten, der Kenntnis der von der Kirche vorgeschriebenen ehrwürdigen Gesänge, aber vorzugsweise dem lebensvollen Anschluß an die Liturgie dienen soll, legte den Gedanken nahe, den kultischen Formen des Volksgesanges und ihrer geschichtlichen Entwicklung in jenen längst entschwundenen Zeiten nachzugehen, als die liturgische Aktivität des Volkes noch eine lebendige und mannigfaltige war. Damit war die Veranlassung zu vorliegender Studie gegeben und zugleich die zu lösende Aufgabe vorgezeichnet. Es handelt sich hier nämlich nicht um eine musikalisch-archäologische Frage, etwa um das Problem der synagogalen Kantillation und der syllabischen Gesänge der alten Kirche, sondern es soll das stete Fortleben des Volksgesanges im öffentlichen und korporativen Kult des jüdischen und christlichen Altertums und seine innige Verbindung mit den liturgischen Formen in ihrer geschichtlichen Entfaltung zur Darstellung kommen. Nur in einigen allgemeinen Bemerkungen wurden diese Gesänge auch rücksichtlich ihrer musikalischen Natur als eine Nachbildung des antiken Sprechgesanges zu kennzeichnen gesucht. Denn die rasche Ausbreitung des christlichen Gesanges, besonders vom 4. Jahrhundert an, kann nur dann vollauf verstanden werden, wenn auch die ethisch-ästhetische

Macht dieser Gesänge über die Christengemeinden berücksichtigt wird. Um aber dieses psychologische Moment würdigen zu können, muß doch ihre musikalische Beschaffenheit wenigstens einigermaßen bekannt sein.

Ich bin mir wohl bewußt, daß nicht eine in allen Einzelheiten abgeschlossene Darstellung vorliegt. Denn die Geschichte der altchristlichen Hymnen und insbesondere der griechischen rhythmischen Kirchendichtung, die einen reichen Schatz von Liedern aufweist, ist noch viel zu wenig erforscht, als daß ein klares Bild der damaligen Sangeskultur gezeichnet werden könnte. Auch ist hinsichtlich der Textbeschaffenheit der uns erhaltenen liturgischen Denkmäler noch eine große Zahl von Vorarbeiten notwendig, um genau feststellen zu können, was vom Volke gesungen wurde, und an welcher Stelle und in welcher Abwechslung mit dem Priester, dem Diakon und dem Vorsänger bzw. Sängerchore die zumeist kurzen Gesänge eingeschaltet wurden. Ebenso ist in Anschlag zu bringen, daß die aus den späteren Jahrhunderten stammenden Textrezensionen die liturgisch-musikalische Praxis ihrer Zeit darstellen, als bereits so manche ehemals dem Volksgesange zugeteilten Stücke von geschulten Chören übernommen worden waren. Selbst wenn aber ein reicheres und kritisch durchforschtes Material zu Gebote stünde, so wäre immerhin nur ein annäherndes Bild vom Gesangsleben der alten Kirche zu gewinnen. Denn ist es z. B. schon schwer, den liturgischen Volksgesang der letzten Jahrhunderte mit den rituellen Eigentümlichkeiten der einzelnen Diözesen lebenswahr darzustellen, so ist es weit schwieriger, die Gesangspflege ferner Generationen in den verschiedenen Kirchen des Morgen- und Abendlandes mit ihren voneinander abweichenden, jahrhundertelang im Fluß der Entwicklung begriffenen Liturgien und mit ihren lokalen Institutionen zutreffend zu schildern.

Brauchbares Material für diesen Gegenstand enthält das noch immer schätzenswerte Sammelwerk von Gerbert, De

cantu et musica sacra (1794), im ersten Buch des ersten Bandes. Doch ist darin der liturgische Gesichtspunkt nur für die Gruppierung des Stoffes festgehalten, während die enge Verbindung des Gesanges mit den einzelnen Kultakten in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu wenig hervortritt. Auch ist wohl kaum zu bestreiten, daß durch manche neue literarische Entdeckungen und die durch solche Funde angeregten Untersuchungen das gottesdienstliche Leben der alten Kirche in ein helleres Licht gerückt worden ist.

Ebenso ist in der trefflichen Arbeit von P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (1901), und in den wertvollen Publikationen der Benediktiner von Solesmes (Paléographie musicale) auf den engen geschichtlichen Zusammenhang der Liturgie mit dem Volksgesange mehrmals hingewiesen, aber entsprechend der Aufgabe dieser Forscher nur insoweit, als sich durch die Übertragung mancher Gesänge vom Volke auf den geschulten Sängerchor auch die äußere Gestalt derselben änderte.

Eine aktuelle Bedeutung mag dieser Arbeit zukommen, da der chorale Volksgesang auch zu dem liturgisch-musikalischen Programm des päpstlichen Motu proprio 2, 3 vom 22. November 1903 gehört. Soll dieses Ideal, das bei unsern Sprachverhältnissen im allgemeinen schwer durchführbar ist, ganz oder auch nur teilweise verwirklicht werden, und soll der Volksgesang an der Rehabilitation der christlichen Ideen mitarbeiten und daher zu einem sozialen Faktor werden, so muß der musikalischen Restauration die liturgische vorausgehen. Wenn sich die Gläubigen als Glieder des hohenpriesterlichen Hauptes wieder mehr bewußt werden ihres Priestercharakters und der damit verbundenen Aufgabe, durch den Heiligen Geist befruchtete Opfer, wozu doch auch die liturgischen Gesänge zählen, als Gott wohlgefällige darzubringen (1 Petr 2, 5), dann erst erhält der Volksgesang

seine tiefste und festeste Grundlage, seine Weihe und Kraft. Insoweit gerade das christliche Altertum auf solche praktische Bestrebungen vorbildlich wirken kann, dürfte die Arbeit auch nach dieser Seite hin Beachtung finden.

Dem gelehrten Musikologen Dr L. Bürchner spreche ich auch hier für seine sachgemäßen Winke und die freundschaftlich geleistete Mithilfe bei der Korrektur meinen wärmsten Dank aus.

München, im November 1905.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Zeit des gottesdienstlichen Volksgesanges bis zum 6. Jahrhundert.

Dritter Abschnitt.

Die technische Ausführung des gottesdienstlichen Volksgesanges.

Seite

Vierter Abschnitt.

Die ethisch-ästhetische Würdigung des gottesdienstlichen Volksgesanges durch die Väter; seine Kulturmission.

Einleitung.

1. Der gottesdienstliche Volksgesang antiker Kulturvölker.

Der gottesdienstliche Gesang ist die musikalische Sprache des lebendig erregten Andachtsgefühls. Mit dem Worte verbindet sich eine eigentümliche Modulation der Stimme, um ihm einen angemesseneren Ausdruck zu geben. Zwar findet das menschliche Streben, die Gedanken und Empfindungen nach außen zu offenbaren, schon in der Sprache reiche Mittel und entsprechende Formen; sobald sich aber die psychischen Vorgänge steigern, suchen sie auch nach einem gesteigerten Ausdruck, der mit der mannigfaltig melodischen und rhythmischen Gestaltung des Gesanges gegeben ist. Wort und Stimmton sind schon von Natur aus die reichsten und geeignetsten Werkzeuge zur Äußerung von Gedanken und Empfindungen; denn der Vokal im Worte und der musikalische Ton sind ihrem Ursprunge nach nahe verwandt, entwickeln sich in gleicher Richtung, da sie in der Zeit verlaufen, und stellen so in ihrer Gesamtwirkung die Verbindung von zwei Künsten dar. Gerade bei der Deklamation der Kultusformeln mußte die Sprache in den Gesang übergehen. An die Gottheit gerichtet, erhob sich die Rede über die Ausdrucksweise im gewöhnlichen Leben hinaus zu poetischen, schwungreicheren Formen. In einem mannigfaltigen Wechsel der Akzente vorgetragen und auch durch die Wahl der Worte zum Lobpreis oder zur Bitte an die geheimnisvoll waltende Macht bestimmt nahm sie Gesangsform an. So tragen nach glaubwürdigsten Nachrichten die Chinesen heutzutage noch ihre Gebete singend vor, und zwar in solcher Weise, daß sie die einzelnen Wörter nach bestimmten,

für sie unverletzbaren Tönen unterscheiden[1]. Auch die altägyptische Tonwissenschaft stellte sieben heilige Buchstaben auf, welche gewisse Töne repräsentierten und dazu dienten, den Priestern die Melodien ihres der Gottheit geweihten Sprachgesanges zu bezeichnen[2]. Ebenso darf wohl angenommen werden, daß die altgriechischen Gebete und Bitten, zumeist aus kurzen solennen Formeln bestehend, wie die apollinischen Gebetsrufe bei Homer[3], die Invokationen des Achilleus an den pelasgischen Zeus zu Dodona[4] und das kleine Gebet der Athener zu Zeus um Regen auf die Fluren[5], gesangartig vorgetragen wurden. Eine ähnliche auf Gesang deutende Kompositionsweise verrät die altrömische Litanei der arvalischen Brüder bei der Flurprozession durch die Feldmark und die wegen ihrer Alliteration merkwürdige Gebetsformel, deren sich die römischen Hausväter bedienten, um Heil und Segen auf Saat und Früchte, auf Hirt und Herde zu erflehen[6]. Eine solche feierliche und genau fixierte Vortragsweise war schon durch die heidnische Auffassung bedingt, daß das Gebet als die zu jeder sakralen Handlung gehörige mündliche Erklärung in richtiger Form gesprochen werden mußte, um die Gottheit zur Annahme der Bitte zu zwingen[7]. Wie die sprachliche Fassung

[1] Arends, Über den Sprachgesang der Vorzeit (1867) 30. Ein alter chinesischer Hymnus weist eine Melodie auf, welche die Töne ausschließlich der pentatonischen Skala entlehnt. Vgl. die Beispiele bei Amiot, Mémoires sur la musique des Chinois (1779), woselbst auch die Szenerie beim Absingen von Hymnen abgebildet ist. Wagener, Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik in Mitteil. d. deutsch. Gesellsch. f. Ostasien (1877), Hft 12 S. 42—61. Athenaeum, Literary and critical Journ. (1867) 428.

[2] Euseb., Praepar. evangel. 11, 6 (Migne, P. gr. XXI 861). Ebenso in der dem Demetrius von Phaleron mit Unrecht zugeeigneten Schrift Περὶ ἑρμηνείας n. 7. Über den Verfasser s. Christ, Geschichte d. griech. Literatur[3] (1898) 591. [3] Ilias 1, 37 ff 451 ff.

[4] Il. 16, 233 ff. [5] M. Aurelius, Τὰ εἰς ἑαυτόν 5, 7.

[6] Cato, De re rust. 141; vgl. 83. Über die rhythmische Gestaltung des letzteren Gebetes s. Westphal, Griech. Metrik[3] (1887) 66 ff, und Norden, Die antike Kunstprosa I (1898) 156 ff.

[7] Plin. Nat. hist. 2, 53; 28, 2. Die Gebetsformeln (carmina evocationis et devotionis) zur Hervorlockung der Schutzgötter aus belagerten Städten, um diese dadurch ihrer Stärke zu berauben, s. bei Macrobius, Sat. 3, 9.

des Gebetes, seine schriftliche Formulierung[1] und die Vermeidung des Versprechens und Stockens zur Rechtsgültigkeit des ganzen Aktes erforderlich war[2], mußte auch der deklamatorische Vortrag den strengsten Anforderungen entsprechen[3].

Aus dieser frühzeitigen gottesdienstlichen Verwendung des Gesanges, welcher von der Form der liturgischen Texte gar nicht getrennt werden kann, erklärt sich auch die dem Altertum gemeinsame Anschauung von seinem übernatürlichen Ursprunge. Schon der geheimnisvolle Zauber, der im einzelnen Tone und erst in der Melodie als einem zur Seele sprechenden Tongefüge liegt, mußte zu dieser mythologischen Meinung führen; dazu kam noch die Unfähigkeit, die physikalischen Ursachen des Klanges aufzufinden. Daher bildete sich über die Musik und ihre Künstler ein so reicher und sorgfältig durchdachter Sagenkreis. Die Brahmanen z. B. behaupten, ihre Musik von Sarasvati, der Göttin der Sprache, erhalten zu haben[4]; die Abessinier leiten den Ursprung dieser Kunst auf Yared zurück, der vom Heiligen Geiste dazu erleuchtet wurde, sie im Lesen, Schreiben und in der Musik zu unterweisen[5] und in der alten europäischen Mythologie steht die Erfindung von Instrumenten häufig im Zusammenhang mit den Göttern des brausenden Meeres und der rauschenden Gewässer[6].

---

[1] Cic., De nat. deor. 2, 10 (verba certa); De domo 122 (solemnibus verbis). Seneca, Ep. 67, 9 (conceptis solemnibus verbis).

[2] Cic., De har. resp. 23 (Si aedilis verbo aut simpuvio aberravit, ludi non sunt rite facti); De domo 139 f.

[3] Aus den bei Plato, Strabo, Plutarch und den griechischen Musikschriftstellern der Meibomschen Sammlung enthaltenen Angaben geht zur Genüge hervor, daß die Modulation und Kantillation der Alten nicht nur dem künstlerischen Geschmacke entsprach, sondern auch dem Bestreben dienen mußte, die verschiedenen Tongänge in geregelten Zusammenhang mit der Bedeutung oder mit den Lautverhältnissen der Worte zu bringen. Vgl. Villoteau, De l'état actuel de l'art musical en Égypte. Description de l'Égypte (1812) part 4.

[4] Panchkari Banerjea, History of Hindu Music (1880) 4.

[5] Villoteau a. a. O. 135.

[6] Engel, Musical Myths and Facts I (1876) 75. Ausführlich Wallascheck, Anfänge der Tonkunst (1903).

Von typischer Bedeutung dafür, daß im ältesten Leben der Völker Götterglaube und religiöse Gebräuche zu Quellen für den Gesang wurden, sind insbesondere die Anfänge der lyrischen Poesie der Griechen. Ihnen war ja die Musik vorzugsweise Göttergabe und Göttersache. Ist doch Apollo nicht bloß der Gott der prophetischen, sondern auch der musikalischen Begeisterung, und wie sein Saitenspiel das Mahl der Götter verherrlicht, so waren mit seinen Festen in Delphi und auf Delos musikalische Veranstaltungen verbunden. So erscholl im Chore der Achäer der Päan als Bitt- und Flehgesang zu Apollo, der das Heer durch die Pest niedergebeugt hatte [1], und nach dem Falle Hektors stimmten die Myrmidonen einen Siegespäan an, mit dem sie Apollo ihre Sangesspende brachten [2]. Auch die schon in der ersten Periode der griechischen Lyrik auftretenden Lieder bei der Ernte und Weinlese und die Hochzeits- und Grabgesänge können als solche Beispiele dienen, weil sie dem religiösen Bewußtsein ihre Entstehung verdanken. Sind doch Kultgesänge in Verbindung mit feierlichen Aufzügen und mimischen Tänzen zur Verherrlichung von Festen, die sich an die verschiedenen Arbeiten des Ackerbaues knüpften, ein Gemeingut aller Völker [3]. Ebenso galten auch die Lieder, welche bei der Hochzeitsfeier [4] im freudigen Jubel und bei der Totenbestattung [5] im Banne des Schmerzes gesungen wurden, den chthonischen Göttern, die bei der Eheschließung ein neues Leben wecken und im Tode wieder zu sich nehmen, mag auch hier die religiöse Bedeutung vor dem spezifisch Menschlichen mehr zurücktreten. Gerade diese Gesänge müssen

---

[1] Il. 1, 473 ist zwar interpoliert, bezeugt aber immerhin die Übung des Gesanges bei Götterfesten schon für die den ältesten Lyrikern vorausgehende Zeit. Christ a. a. O. 113.

[2] Il. 22, 291. [3] Bücher, Arbeit und Rhythmus [3] (1902) 358.

[4] Von den alten Hochzeitsgesängen gibt die Darstellung eines Hymenäus auf dem Schilde des Achilles ein Bild (Il. 18, 494 ff). Der Chorgesang ist von Flöten und Zithern zugleich begleitet, während sich Jünglinge im Tanze drehen und Vortänzer ein mimisches Spiel aufführen.

[5] Der Threnos bei der Totenklage um Hektor (Il. 24, 720 ff) ist ein Wechselgesang der Andromache, Hekabe und Helena, in deren Klagen ein Chor der Troerinnen einstimmt (ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες).

zu den ursprünglichsten kultischen Volksliedern gerechnet werden. Während nämlich den griechischen Nomos, der ebenfalls den ältesten Erzeugnissen der hieratischen Lyrik zugehört und analog den Liedern der indischen Vedasammlung gestaltet war[1], ein Priester an heiliger Stätte und zur heiligen Zeit ausführte[2], wurden jene Gesänge von einem Chore oder von zwei Wechselchören und durch Zwischenrufe unterbrochen vorgetragen. Auf diesen echt volksmäßigen Charakter dieser Gesänge weisen insbesondere die Epiphonemata hin, die am Ende einer Strophe oder eines größeren Abschnittes wiederkehren und die Grundstimmung des ganzen Liedes durch Wiederholung gewisser Worte in signifikanter Weise zur Anschauung bringen. Vom Gesange des Einzelnen angeregt, stimmen die Zuhörer unwillkürlich darin ein. So hatte der Päan seinen Namen von dem Ausruf ἰὴ Παιάν, womit der Chor den Gesang und das Saitenspiel des Vorsängers unterbrach[3]; auch beim Dithyrambos zu Ehren des Weingottes Dionysos fiel die Menge mit jauchzendem Zuruf in die Weise des Vorsängers ein[4], und nach der Schilderung Homers[5] folgen die Winzer dem Knaben, der in ihrer Mitte das Linoslied singt und die Phorminx spielt, im Tanzschritt und unter Gesang und Scherz. So ist demnach auch der Volksgesang wie der Anfang der bildenden Künste und alles höhere griechische Geistesleben im frühesten Altertum an den Dienst der Götter geknüpft. Bei Gelegenheit des Opfers und angesichts der symbolischen Kulthandlungen steigerte sich das religiöse Empfinden zu einem laut tönenden Hymnus, wie auch der Altar, auf dem die Opfer brannten, von den Singenden in feierlichen Schritten umkreist wurde[6].

---

[1] Vgl. Westphal, Griech. Metrik[3] 209 ff.

[2] Den monodischen Vortrag der Nomoi bezeugt Aristot., Probl. 19, 15. Bei Hesiod., Theog. 94 f, sind die zwei Bezeichnungen ἀοιδός und κιθαριστής für ein und dieselbe Person gebraucht. Christ a. a. O. 114 A. 1.

[3] Über das παιανικὸν ἐπίφθεγμα vgl. Suidas und Athen., Deipnosoph. 15 c. 62. [4] Archil., Fragm. 79. [5] Il. 18, 561—572.

[6] Über das Hyporchem, welches wie der Päan aus Kreta stammt und in rascherem Rhythmus als dieser vorgetragen wurde, vgl. Plut.,

2. Der gottesdienstliche Gesang im Entwicklungsgang der positiven Offenbarung.

Diese innige Verbindung des Gesanges mit den meisten Kultakten, welche bei den gebildeten Nationen und auch den Naturvölkern begegnet, soweit diese ihre religiösen Anschauungen in sinnfälligen und organisierten gottesdienstlichen Formen aussprechen, tritt uns auch in den hebräischen und altchristlichen Liturgien entgegen; gerade hier fand der Gesang die reichste Ausbildung nicht nur durch die blühende Entfaltung der Poesie, der er als Feierkleid diente, sondern auch hinsichtlich seiner melodischen Gestaltung. Denn von der Musik und dem Gesange gilt, was von den Künsten im allgemeinen behauptet wird, daß sich in ihrer Geschichte der durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bedingte Entwicklungsgang der Menschheit spiegelt. Zwar kann die Musik gleich den übrigen Künsten auch einer realistischen Weltanschauung und Empfindungsweise dienen, doch hat sie den bildenden Künsten gegenüber eine Macht voraus, welche die menschliche Seele am tiefsten und unmittelbarsten ergreift, und die durch die Offenbarung in der Gesinnung und im Leben hervorgerufene Umgestaltung am entschiedensten ausdrückt; sie eignet sich daher vorzüglich gerade für den Dienst der Offenbarung. So finden wir auch den Gesang schon im Dankesliede nach dem Durchzug durchs Rote Meer (Ex 15, 1 ff) zur Verherrlichung der Großtaten Jahves an Israel, und die Psalmen, deren poetische Anlage unzweideutig auf Gesang und musikalische Begleitung hinweist, stehen hinsichtlich der Verbindung des dichterischen und musikalischen Elementes in der gesamten lyrischen Poesie der alten und neuen Zeit einzig da. Mit der zweiten Epoche der Offenbarung durch

---

Quaest. conv. 9, 15. Fortgebildet wurde dieses Tanzlied auf Apollo im Drama. Vgl. Westphal, Griech. Rhythmik [3] (1885) 34 ff. Über den Tanz von Naturvölkern zu Kultzwecken bei den verschiedensten Gelegenheiten s. Ratzel, Völkerkunde I (1885 ff) 180 206 u. ö. Achelis, Moderne Völkerkunde (1896) 436. Grosse, Die Anfänge der Kunst (1894) 198 ff.

und in Christus erhielt der Gesang eine noch weit höhere Bestimmung und Weihe; denn er war nicht mehr an den Tempel mit seinem gesetzlichen Opferdienst gebunden, sondern diente dem neuen Opfer im Geiste und in der Wahrheit, welches als die Erfüllung, Vergeistigung und Vollendung des untergegangenen und forthin unmöglich gewordenen Tempeldienstes von Stadt zu Stadt, von Volk zu Volk wanderte und auf Tausenden von Altären rein und unblutig gefeiert wurde. Schon bei der Geburt des göttlichen Kindes ertönte ein Lobgesang der Engel (Lk 2, 13 f), nachdem bereits im Alten Bunde die häufig erwähnten Loblieder der Cherubim und Seraphim die Erscheinungen Jahves unter musikalischen Formen erkennen ließen (z. B. Is 6, 3); der Einzug des Heilandes in Jerusalem fand unter dem Hosiannahruf der Kinder Israels statt (Mt 21, 9), und mit der Ausbreitung des Evangeliums, das fast überall ebensowohl mit Tönen als mit begeisterten Reden einzog, begann der Gesang bis zu einer vom klassischen Altertum unerreichten Höhe aufzublühen.

Soweit nun der Gesang ein Bestandteil des öffentlichen korporativen Kultes ist, liegt es in der Natur der Sache, daß er nicht etwa wie das Volkslied in alter und neuer Zeit der unmittelbare Erguß des menschlichen Herzens nach der augenblicklichen Stimmung sein kann, sondern in seiner ganzen äußeren Gestaltung, nach Inhalt und Melodie dem einzelnen Sänger und der singenden Menge auf die Lippen gelegt wird, d. h. von bestimmten Normen abhängt. Der Volksgesang kommt daher hier nicht in Frage, soweit er lediglich das Empfinden eines ganzen Volkes ausspricht oder ein Produkt des schaffenden Volksgeistes ist, sondern bezeichnet in dem hier gebrauchten Sinne den Inbegriff alles dessen, was vom Volke, zum Unterschiede von den eigens bestellten und mehr oder minder geschulten Sängern, bei den verschiedenen Erscheinungen des öffentlichen Kultes nach bestimmten gottesdienstlichen Regeln gesungen wird. Es ist somit diese Art des Volksgesanges wohl zu unterscheiden von dem religiösen

oder geistlichen Gesang zur privaten Andacht und Erbauung; letzterer kommt hier nur insoweit in Betracht, als er seine Motive nach Inhalt und Melodie aus dem liturgischen Liederschatze entlehnte und sonach als ein Echo des liturgischen Gesanges erscheint. Auch besteht zwischen dem Volksgesang im christlichen Altertum und dem heutzutage in der katholischen Kirche üblichen Gesange in der Volkssprache der Unterschied, daß ersterem als Bestandteil des offiziellen Gottesdienstes infolge der Gleichheit zwischen Kult- und Volkssprache die Eigenschaft eines liturgischen Gesanges zukam, welche dem modernen Kirchenliede mangelt.

Diese nicht bloß äußerliche, sondern auch geistige Eingliederung des Volksgesanges in die Liturgie übte auf die Form desselben keinen geringen Einfluß aus, wie insbesondere die Darstellung des Responsorial- und Antiphonalgesanges im patristischen Zeitalter erkennen läßt. Nimmt doch im planvollen Organismus des Gottesdienstes jedes einzelne Glied seinen bestimmten Platz ein und ist seiner Bedeutung entsprechend so geformt, daß es seinem Kunstwerte nach vielleicht gering, im Gefüge des Ganzen aber schön und zweckdienlich erscheint. Unter diesem Gesichtspunkte müssen die Versikel, Responsorien usw., mit denen sich das Volk an der Liturgie beteiligte, gewürdigt werden, mag dabei auch das musikalische Moment zu Gunsten der natürlichen Akzentuation und selbst des Tonfalles der Worte auf ein Minimum beschränkt sein. Solche Gesänge sind mit der Liturgie entstanden, haben sich mit ihr entfaltet und leben von ihrem Leben [1]. Zu einem einheitlichen Ganzen verbunden bilden Wort und Gesang nur e i n e n feierlich gehobenen Ausdruck. In der Tat wissen wir auch, daß

---

[1] Daher können auch manche umstrittene Fragen der Choralgeschichte nicht auf musikgeschichtlichem Wege, sondern nur unter Berücksichtigung der Entwicklungsstadien der Liturgie gelöst werden. Vgl. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien 1. Tl (1901) VII. Wie wenig der Musikhistoriker der Beihilfe des Liturgikers entbehren kann, zeigt, von den älteren Darstellungen abgesehen, der mangelhafte Abschnitt über den altchristlichen Gesang in Ambros, Geschichte der Musik [3] (1891) 1 ff, besorgt durch Reimann.

Text und Melodie des liturgischen Gesanges meist ein und derselben Inspiration entstammen und Jahrhunderte hindurch das gleiche Geschick teilten.

3. Bemerkungen über die musikalische Beschaffenheit dieses Gesanges.

In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, den Volksgesang in seiner Verbindung mit den geschichtlichen Stadien des gemeinsamen und öffentlichen altjüdischen und altchristlichen Kultes darzustellen. Daher besteht die Aufgabe nicht in einer Untersuchung seiner musikalischen Beschaffenheit, der konstruktiven Teile der Melodie und ihrer rhythmischen Fassung, sondern inwieweit er zu den Bestandteilen der korporativen gottesdienstlichen Veranstaltungen zählte. Wenn nun dennoch auch die musikalische Form dieses Gesanges hier zur Sprache kommt, so ist dieses in der Natur unseres Gegenstandes begründet. Einmal kann der Ton von einem Gebilde, das nur als Gesang entstanden ist, nicht ganz getrennt werden, und zwar um so weniger, je mehr die melodische und rhythmische Fassung an den Charakter der Sprache gebunden ist, wie solches bei der antiken Rezitationsweise zutrifft. Sodann wird uns Anlage und Struktur dieser Gesänge, die als Responsorien, Akklamationen usw. auftreten, nur verständlich sein, wenn außer dem schon oben angegebenen liturgischen Gesichtspunkte auch der musikalische berücksichtigt wird. Überdies kommt das musikalische Moment noch besonders in Frage, wenn im letzten Abschnitte die ethische und ästhetische Wirkung des Gesanges nach den Anschauungen der Väter dargelegt werden soll.

Nun fehlen uns aber für den hebräischen Gesang gleichzeitige Dokumente [1], und die verschiedenen Entzifferungsversuche eines Speidel, Anton, Delitzsch, Arends u. a., das

[1] Proben synagogaler Musik bei Ugolino, Thesaurus antiquit. sacr. XXXII 387 ff; De Sola, The ancient Melodies of the Spanish and Portuguese Jews 1857, und insbesondere Naumbourg, Chants religieux des Israélites, 1847 *f.*

Geheimnis auf Grund der Akzente oder in Rücksicht auf die Laute, die Zeitmaßverhältnisse der Wortsilben und den ganzen natürlichen Rhythmus der Sprache zu lösen, führten wohl zu geistvollen Argumentationen, nicht aber zu sichern Proben des althebräischen Gesanges. Auch die altchristlichen Singweisen sind uns in gleichzeitigen musikalischen Urkunden nicht erhalten. Ursprünglich werden sich dieselben, vorzugsweise die für das Volk bestimmten, mit den liturgischen Texten mündlich fortgepflanzt haben, was bei ihrem syllabischen Charakter, bei der Empfänglichkeit des Ohres für die an die Profanmusik angelehnten Modulationen und bei dem oftmaligen Anhören der insbesondere zur Opferfeier gehörigen Gesänge keine Schwierigkeiten bereiten konnte. Freilich läßt sich die Rezitativform für sämtliche altchristliche Gesänge nicht nachweisen, und über die eigentlich melodische Musik zu prosaischen Texten liegt uns bis zu den Neumenhandschriften des 9. und 10. Jahrhunderts keine Nachricht vor. Doch ist die Annahme, daß der altjüdische und altchristliche Volksgesang großenteils auf dem Prinzip pathetisch gehobener Textesdeklamation aufgebaut war, kaum abzuweisen. Denn soweit wir von der althebräischen Musik Kunde haben, läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß der Rhythmus im Gesange eine größere Rolle spielte als die Melodie, die nach Maßgabe des geringen Tonumfanges der Saiteninstrumente und der Flöten ebenfalls nicht ausgedehnt sein konnte. Diese Ausbildung der musikalischen Formen nach der Seite des Rhythmus erweist sich schon deswegen als eine Art Naturnotwendigkeit, weil viele Gesänge, insbesondere die Hochzeits- und Begräbnislieder, heutzutage noch stets von Chören im Wechsel gesungen werden[1]. Sie erklärt sich aber auch aus der unzertrennlichen Verbindung des Gesanges mit dem Tanze; denn nichts widerspräche dem orientalischen Wesen mehr als ein Absingen von Liedern in ruhiger und steifer Haltung. Die Vereinigung beider Künste erscheint dort nicht als eine etwa zufällige Verbindung, sondern als ein

---

[1] Vgl. Dalman, Paläst. Diwan (1901) xxviii.

einheitlicher Organismus. Die Einwirkung stark rhythmischer Musik auf die motorischen Nerven ist bei diesen Völkern größer als bei uns, wie sich auch bei ihnen jeder emotionale Eindruck ungezwungener und natürlicher offenbart. Daher darf angenommen werden, daß bei der Siegesfeier am Schilfmeere (Ex 15, 1 ff) die Handpauke und der Gesang der Männer und Frauen die rhythmischen Bewegungen der tanzenden Chöre begleiteten[1]. Nicht weniger mag auch beim Psalmengesange der Rhythmus, also gerade der nicht spezifisch musikalische Faktor vorgeherrscht haben; die melodischen Elemente hingegen, die sich bei jeder Halb- oder Ganzzeile wiederholten, wurden wegen der Ungleichheit der einzelnen Strophen und Verse hinsichtlich des Metrums und der Zahl der Worte und Silben verlängert oder verkürzt.

Auf eine solche, an den Sprachrhythmus gebundene Singweise läßt schon die im Altertum weit verbreitete Gesangsform der Rezitation schließen. Ton, Tonfall und Gliederung der Rede bildeten das Hauptgesetz des rhythmischen Vortrags, der indessen nicht zu einer bloß melodramatischen Deklamation herabsank, sondern nur die Melodie dem Texte unterordnete. Das abwechselnde Hervor- und Zurücktreten eines Tones vor dem andern wollte weniger das Dauermaß als die Abstufungen des Akzentes und des Nachdruckes bedeuten.

Die ethnologische Forschung, die in den letzten Jahrzehnten ein reiches Material an Liedern primitiver Völker gesammelt hat[2], sucht zwar den Gesang lediglich auf die musikalische Anlage des Menschen zurückzuführen. Das Singen soll ursprünglich nicht in der Verbindung von Musik und Sprache,

---

[1] Vgl. die bei Jahn, Bibl. Archäologie I, 1. Tl. (1817 ff) 514, gegebene Schilderung der Tänze von Griechinnen und morgenländischen Christinnen. Ebers (Durch Gosen zum Sinai [1872] 61) vergleicht die biblische Szene mit der maurischen Tanzweise der Gitanas. Weiber und Kinder markierten den Takt durch Händeklatschen, während ein Mädchenchor der Vorsängerin antwortete. Vgl. auch Ehrenreich in Zeitschr. f. Ethnologie (1887) 33.

[2] Vgl. Grosse, Die Anfänge d. Kunst 269 ff; Wallaschek, Anfänge d. Tonkunst (1903) 195 ff 207 ff u. ö.; Bücher, Arbeit u. Rhythmus, passim.

sondern in einer sinnlosen Lautreihe bestanden haben, bei deren Vortrag einzig die musikalische Wirkung, nämlich der Rhythmus des Tones, zur Unterstützung des Bewegungsrhythmus, z. B. bei der Arbeit, in Betracht kam[1]. Eine Untersuchung dieser Frage nach den Anfängen des menschlichen Gesanges würde vom eigentlichen Gegenstande weit abführen. Zur Beurteilung dieser Aufstellungen mag hier nur so viel erwähnt werden, daß dieselben mit den verschiedenen monistischen Anschauungen über den Ursprung der Sprache zusammenhängen und den menschlichen Gesang aus anfänglich tierischen Lauten herleiten. Immerhin läßt aber die Kenntnis der primitiven Musik ersehen, daß das sog. Rezitativ auf höherer Kulturstufe begegnet, sobald die Entwicklung der Sprache zusammenhängende Erzählungen gestattet; einzelne Sänger, die aus dem taktmäßig singenden Tanzchor heraustreten, tragen rezitativähnliche Weisen vor[2]. Insofern daher die Vertreter der Sonderrechte der Musik in den Akzenten, Modulationen und Kadenzen der Rede und der poetischen Vorträge eine Quelle des Gesanges erkennen, sind auch die Ergebnisse der ethnologischen Forschung geeignet, einiges Licht auf die dunkeln Anfänge des israelitischen Gesanges zu werfen.

Jedenfalls war aber im Altertum das Bewußtsein vom Zusammenhang zwischen Sprache und Gesang noch lebendiger als bei uns. Die ältesten Völker bedienten sich der gesungenen Rede als eines Gedächtnismittels, um ihre Satzungen, Lehren und die Ruhmestaten großer Helden den künftigen Geschlechtern zu vererben. Die Ägypter, Araber und Chinesen beobachteten eine solche ausdrucksvolle und zugleich geregelte Intonation zur Fixierung der Gedanken[3]; ebenso bewahrten

---

[1] Bücher, Arbeit und Rhythmus 242 ff. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst 195 ff. Vgl. die Kritik der neuestens von Herbert Spencer reicher ausgebildeten Theorie, daß die Musik im Liede aus der Nachahmung der Akzente und Modulationen der Rede entstanden sei, durch Stumpf, Musikpsychologie in England in Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft (1885) Hft 3, S. 264. Gurney, The Power of Sound (1880) 476 ff.

[2] Wallaschek a. a. O. 207.

[3] Forkel, Allgem. Geschichte der Musik I (1788) 91 f.

die Kreter[1] und Agathyrsen[2] ihre Gesetze aus der Vorzeit in der Form von Gesängen und prägten sie ebenso nachhaltig als anmutig dem kindlichen Geiste ein. Dieselbe Erscheinung zeigt sich beim Vortrage jener kurzen Zauber-, Bann- und Rechtsformeln, die gleich verfallenen Ruinen als Reste vorliterarischer Prosa uns erhalten sind. Soweit sich Entstehung und Vortrag derselben ethnographisch verfolgen lassen, wurden sie mit einem gewissen Pathos der Stimme, d. h. mit einer dem Gesange nahekommenden Modulation gesprochen[3]. Diese Annahme ergibt sich schon aus der Anwendung von bestimmten, allen Menschen angeborenen äußeren Klangmitteln zur Hebung der Rede und zur Unterstützung des Gedächtnisses, vor allem aber durch den Gebrauch der Alliteration und des Reimes. Außerdem offenbart sich die musikalische Vortragsweise auch in der rhythmischen Gestaltung der Rede. Diese primitiven Äußerungen menschlichen Empfindens kennen die uns geläufige Grenzlinie zwischen Prosa und Poesie nicht[4]. Sind sie auch in Prosa konzipiert worden, so verlangt doch die rhythmische Fassung einen feierlich gehobenen Vortrag, eine größere

---

[1] Μανθάνειν τοὺς νόμους μετά τινος μελῳδίας, ἵνα ἐκ τῆς μουσικῆς ψυχαγωγῶνται καὶ εὐκολώτερον αὐτοὺς τῇ μνήμῃ διαλαμβάνωσιν κτλ (Aelian., Varia historia 2, 39).

[2] Aristot., Probl. 19, 28. Vgl. Bentley, Op. philol. 361.

[3] Vgl. Simmel, Psycholog. und ethnolog. Studien über Musik in Zeitschr. f. Völkerpsychologie XII (1881) 264 ff. Noch heutzutage geht bei den Negern die Rede manchmal in ein gesangartiges Rezitativ über, das Anklänge an einen Trauerrhythmus erkennen läßt (Gueßfeldt, Die Loango-Expedition [1879] 84). Japanische Gesandte pflegten ehemals bei ihrem Empfange an europäischen Höfen zu singen, eine Sitte, die noch manche Naturvölker bei der Verkündigung eines Sieges nach einem Ringkampfe und bei der Überbringung einer Botschaft bewahrt haben. Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker VI (1859) 752 ff. Interessante und gründliche Studien über die Bedeutung des Tonfalles in primitiven Sprachen bei Tylor, Primitive Culture I (1871) 151.

[4] Der Ausdruck „carmen“ bezeichnete ursprünglich jeden Laut und feierlich deklamierten Spruch beim Gottesdienste, bei Eidesleistungen, Bündnissen usw. ohne Rücksicht auf die äußere Form in Prosa oder in Versen. Vgl. Ambros., C. Auxent. c. 34. Du Cange, Glossar. mediae et infimae latinit. s. v. carmen. Norden, Antike Kunstprosa I 160 f, und insbesondere Fleckeis. Jahrb. CXXXV (1887) 65.

Energie des Ausdruckes, eine reichere Entfaltung und Steigerung des schon im Worte gelegenen Wohllautes und Akzentes, wodurch eine dem Gesange ähnliche Deklamationsweise erreicht wird [1].

Insbesondere läßt sich diese Gesangsform zwischen dem gewöhnlichen Sprachton und der eigentlichen Melodie als eine eigene Vortragsart im griechischen Drama nachweisen. Während nämlich die Bestandteile der Chorlyrik und die monodisch oder im Wechsel mit zwei oder mehreren Agonisten vorgetragenen Bühnenlieder (μέλη ἀπὸ σκηνῆς) mit Gesangsmelodien ausgestattet waren, wurde für die dialogischen Verse das Rezitativ gebraucht [2]. Dieses war nicht bloße Deklamation (ψιλὴ λέξις) und auch nicht melodramatischer, d. h. durch die Begleitung von Zither oder Flöte gehobener Vortrag, sondern bewegte sich auf der Grenze zwischen Sprechen und Singen und darf wohl am nächsten mit dem recitativo secco der alten italienischen Oper und mit dem Gesange der Prosastücke in der komischen Oper verglichen werden. Nicht viel verschieden von diesem Rezitativ mag auch der Redevortrag zur Zeit Quintilians gewesen sein; dieser bezeichnet die Deklamationsform, die sich zwischen der gewöhnlichen Sprache und dem Gesange bewegt, ausdrücklich als uralte Sitte und stellt für die Melodie und die rhythmische Bewegung der Rede dieselben

[1] Beispiele von rhythmisch gestalteten, wegen ihrer poetischen Form gesangmäßig vorgetragenen Rechtsformeln s. bei J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer (1881) 38 ff. Direkt weist auf eine solche Deklamation die Rubrik bei einer Bannformel aus dem Rheingau hin: „Der Richter spricht mit hoher Stimme.“ Vgl. auch die Beispiele aus altfriesischen Rechtsquellen in Zeitschr. f. deutsche Philologie (1896) 405 ff. Über den gesangartigen Vortrag der ältesten deutschen Poesie vgl. Lachmann, Über Singen und Sagen (Kleine Schriften I [1876] 463 ff).

[2] Nach Plutarch., De mus. c. 28, verfuhren die griechischen Schauspieler beim Vortrag der Trimeter ähnlich wie Archilochos, der sie teils gesungen teils unter Instrumentalbegleitung deklamiert hatte. Demnach war für die Tragödie außer dem melodramatischen Vortrag auch der rezitativische Gesang in Übung, wahrscheinlich zumeist in solchen Fällen, wo sich die Trimeter mit lyrischen Gesängen verbinden. Vgl. Gleditsch, Metrik der Griechen und Römer (Hdb. der klass. Altertumswissensch. von J. v. Müller II [3], 3. Abt. [1901] 231). Gevaert, Histoire de la musique de l'antiquité (1875 ff) II 75 ff.

Grundsätze auf wie für die Vokal- und Instrumentalmusik[1]. Als weiterer Beweis für die Zusammengehörigkeit von Sprache und Gesang darf noch die Homophonie der antiken Musik angesehen werden; man erblickte offenbar darin einen Widerspruch, dasjenige, was man fühlt und denkt und nur durch die Aufeinanderfolge einzelner Wörter sprachlich kundzugeben vermag, musikalisch durch die gleichzeitige Produzierung verschiedener Töne auszudrücken.

Bei dem gänzlichen Mangel authentischer Denkmäler des althebräischen Gesanges und eingehender theoretischer Unterweisungen[2] über die Musik glaubt man neuestens in den populären Singweisen der heutigen syrischen Araber Anklänge an den verlorenen jüdischen Kultgesang zu finden[3]. Wie die von La Borde, Villoteau, Dalberg, Burkhard, Lane, M. Stadler u. a. gesammelten Gesänge erkennen lassen, bewegen sich diese Singweisen zwischen Rezitation und größeren melodischen Linien und umfassen nur wenige Töne[4]. Diesem mehr allgemeinen Charakter nach scheinen sie auch am besten dem geringen Tonumfang der biblischen Instrumente und der instrumentalen Begleitung zu entsprechen, welche die rhythmischen Akzente und Einschnitte zu markieren und den Gesangsvortrag durch Verstärkung der Tonkraft und zur Verschärfung des Rhythmus zu beleben hatten.

Diesen Versuchen, von der modernen arabischen Volksmusik, die nur nach dem Gehör und in europäischer Tonschrift aufgezeichnet worden, auf die Beschaffenheit der hebräischen Originalsingweisen zurückzuschließen, stehen aber nicht unwichtige Bedenken entgegen. Die orientalische Musik

---

[1] Instit. or. 1, 10.

[2] Der Hebräer hat die Ton- und Dichtkunst nicht zum Gegenstand gelehrter Untersuchungen gemacht, wie uns solche nach der Blütezeit dieser Künste bei andern Völkern begegnen.

[3] Nowack, Lehrbuch der hebr. Archäologie I (1894) 272. Benzinger, Hebr. Archäologie (1894) 272, und Art. Musik in Protestant. Real-Enzyklop. XIII[3] 601 602. Dalman, Paläst. Diwan (1901) XXVII.

[4] Eine Auswahl dieser Gesänge bei Kiesewetter, Die Musik der Araber (1842) XV ff, Nr 1—26.

besitzt nämlich, wie Bianchini[1] mit Recht bemerkt, so ausgeprägte Eigentümlichkeiten, daß der zivilisierte Musiker, so geschickt er auch in der Ausübung seiner Kunst sein mag, eine zutreffende Vorstellung von diesen Weisen nur dann gewinnen kann, wenn er selbst sie gehört hat. Da ist ein Rhythmus, eine Kadenz, das sind Intonationen und Taktarten, von den gewöhnlichen Regeln der okzidentalischen Musik derart verschieden, daß sie keine Beziehung, nicht einmal eine entfernte Ähnlichkeit mit unsern musikalischen Elementen haben und nur Schall und Klang mit ihnen zu teilen scheinen. Bianchini vergleicht diese Lieder mit dem Trillern und Girren eines reizenden Vogels, der die Poesie der Sommernächte mit seinem Gesange verschönert, und kann den ausdrucksvollen und rührenden Melodien, die sich in tausend und tausend lieblichen Capriccios finden, einen eigentümlichen Reiz nicht absprechen. Wegen der verschiedenen Bruchtonstufen, der Fülle und Feinheit der Tonnuancen[2] reicht aber das europäische Notationssystem zur Fixierung dieser Gesänge nicht aus. Daher bedarf es der Arbeit von Stunden, um Intonation, Taktart und Koloraturen zu erfassen, wenn z. B. ein Beduine zur Rebabe seine Qasiden vorträgt[3]. Hieraus folgt aber auch, daß diese

---

[1] Les chants liturgiques de l'église Arménienne, publiés par la congrégation des PP. Mékhitaristes, Venise 1877, VIII f.

[2] Der Gebrauch sehr kleiner Tonintervalle ist nicht nur den Arabern, sondern auch den Indern und allen unter der Herrschaft der Kalifen gestandenen Ländern ebenso gemeinsam, wie das Fehlen harmonischer Tonverbindungen ein allgemeiner Charakterzug der außereuropäischen Musik ist. Es liegt aber hier nicht eine Anwendung enharmonischer Intervalle vor (Kiesewetter, Die Musik der Araber 79), welche die mathematische Reinheit der einfacheren Tonverhältnisse in allen Tonarten darstellt, sondern es sind Teilungen in Drittel- und Vierteltöne, verbunden mit einem gewissen Auf- und Abwärtsziehen der Stimme, die selten von einem Intervall zum andern diatonisch übergeht.

[3] Vgl. auch Grimme, Gedanken über hebr. Metrik, in Vierteljahrsschrift f. Bibelkunde, Talmud und patrist. Studien. Herausg. von M. Altschüler 1903, I. Jahrg., Hft 1, S. 3. Über die Schwierigkeit Naturmusik und den Gesang orientalischer Kulturvölker zu fixieren s. L. Riemann, Über eigentümliche, bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie (1899) 75 f. Bianchini a. a. O. IX.

Gesänge nicht in dem Gefühl, als ob unsere Tonreihen die einzig richtigen seien, beurteilt werden dürfen; auch wäre die Ansicht, daß die Grundlagen der zivilisierten Sitten und Gebräuche für die Würdigung jeglicher Musik maßgebend seien, unzutreffend, da wir sonst die exotische Musik in einem falschen Spiegel betrachten würden.

Abgesehen von den technischen Schwierigkeiten, diese fremdartigen Gesänge aufzunehmen und zu beurteilen, wird aber auch das Studium der mittelalterlichen arabischen Musiktheoretiker über das Wesen der vorislamitischen Kunst genügendes Licht über unsern Gegenstand nicht verbreiten. Denn die Araber verließen zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert die Traditionen ihrer Väter und räumten der persischen Kunst großen Einfluß auf ihre musikalische Bildung ein[1]; auch suchte der als zweiter Aristoteles gepriesene arabische Philosoph El Farabi († 950) die Irrtümer der arabischen Musikschriftsteller durch Einbürgerung griechischer Theorie zu berichtigen[2]. Daher liegt uns die in den älteren Handschriften beschriebene arabische Musik als ein Konglomerat verschiedener Systeme vor, ohne einheitliche Ordnung und ohne logische, in allen Teilen regelrecht durchgeführte Entwicklung. Auch könnte aus dem praktischen Musikleben der heutigen Araber die Überlieferung dieser alten Kunst ebenso schwer gewonnen werden, als Spuren altgriechischer Musik bei den heutigen Griechen

---

[1] Kiesewetter a. a. O. 9 ff. Dechevrens, Études de science musicale I et II. Études 1889, Append. IV: La musique arabe 12 ff.

[2] Nach Kiesewetter (a. a. O. 7 ff) blieb das arabische Musiksystem von der griechischen Theorie, die El Farabi auf Grund der Schriften Euklids, Aristoxenos und der unter den Ptolemäern und in den ersten christlichen Jahrhunderten lebenden alexandrinischen Griechen einbürgern wollte, ganz unberührt. D. Parisot und Dechevrens (a. a. O.) kommen mit ihren Untersuchungen zum entgegengesetzten Resultat. Die Teilung der Töne in so kleine Intervalle, daß sie vom menschlichen Ohr kaum erfaßt und auch mit der Stimme kaum richtig wiedergegeben werden können, ebenso die große Menge von Tonleitern, die sich aus der Zusammensetzung solcher Bruchtonstufen ergibt, läßt erkennen, daß diese Musik ebenso wie die der liturgischen Gesänge der heutigen Griechen aus der veränderten altgriechischen und altasiatischen Kunstübung entstanden ist.

zu finden sind. Wohl werden die Gesänge der Derwische und Fakire, die Singweisen des Koran, die von den hohen Minarets erklingenden Aufforderungen der Mueddin zum Gebete und die Grabgesänge auf älterer Überlieferung beruhen; sie haben die rein diatonische Tonleiter bewahrt und sich von übermäßig melismatischen Verbrämungen freigehalten. Doch wird es schwer sein, die späteren fremden Zutaten von den ursprünglichen Bestandteilen zu scheiden. Denn Sang und Spiel der heutigen Araber scheinen, je nach den Gegenden und der Bedeutung der Gesänge, bald an die Musik der vormohammedanischen Periode, bald an jene der persisch-arabischen Blütezeit zu erinnern [1].

Bei dieser Unzulänglichkeit tonschriftlicher Denkmäler liegt es noch am nächsten, die in den orientalischen, spanischen, deutschen und slavischen Synagogen üblichen Melodien mit Einschluß der ältesten christlichen Gesänge zu vergleichen und durch die Zusammenstellung gemeinsamer Melodietypen und musikalischer Phrasen eine annähernde Vorstellung der hebräischen Originalweisen zu gewinnen. Auf diesen Weg musikalischer Forschung scheint schon Fétis [2] hingewiesen zu haben, wenn er nach eingehender Prüfung der von Villoteau aufgezeichneten Tongänge, welche die ägyptischen Juden jetzt bei der Verlesung der Thora beobachten, in dieser Kantillation ererbtes Tempelgut zu finden glaubt. Flüchtlinge können sie nach Zerstörung des ersten Tempels dorthin gebracht haben.

Die an musikgeschichtlichen und theoretischen Aufschlüssen dürftige jüdische Tradition leistet freilich solchen Untersuchungen nur geringe Dienste. Bei der Verlesung der Thora zur Zeit Esras (Neh 8, 8) war offenbar schon eine Kantillationsweise üblich, die nicht nur den Text deutlich hervorhob,

---

[1] Nach den Untersuchungen durch Salvador Daniel, La Musique arabe 1879 (vgl. Dechevrens, Études etc. 5 ff) haben die Araber in Afrika, Ägypten und Spanien die alten Traditionen bewahrt. Sie teilen ihre 12 Skalen in Ganz- und Halbtöne. Die ersten 8 Tonleitern sind identisch mit den 8 römischen Choraltonarten, während die 4 übrigen nach Art unserer Mollskalen gebildet sind.

[2] Histoire générale de la musique V (1869) 445 ff.

sondern mit eigenen melodischen Bewegungen und durch rhythmische Gliederung eine gebundene und volltönende Vortragsweise anstrebte. Denn in Erinnerung daran, aber auch zur Unterstützung des Gedächtnisses geschah das Studium der Bibel und der Mischna im talmudischen Altertum in einem singenden Tone, der sich heute noch beim Erlernen der Halacha erhalten hat. Für einen solchen kantillierenden Gesang spricht auch der Umstand, daß der Talmud hierfür keine Regel aufstellt, selbst nicht an der Stelle, wo er vom Tempelgesange handelt, daß er ferner aus den letzten Zeiten des zweiten Tempels nur das Andenken an einen einzigen Vorbeter erhalten hat[1]. Nur in der Pesikta rabbathi (c. 25) ist ein Zeugnis über den Gesangsvortrag der Gebete aus dem talmudischen Zeitalter erhalten, wenn auf Grund von Dt 3, 9 und unter Hinweis auf ein Beispiel aus der Periode der letzten Mischnalehrer für den Vorbeter eine schöne Stimme gefordert wird. Auf diesen Sprechgesang mag sich auch der Ausspruch des R. Jochanam im babylonischen Talmud[2] beziehen: „Wer die Schrift liest ohne Melodie und die Mischna ohne Gesang, auf den ist die Stelle anwendbar: ‚Ja, ich gab ihnen Gesetze, die nicht schön waren.'" Die Akzentuation der Massoreten die bei den drei großen poetischen Büchern gesetzlich fixiert worden, mag aus der Synagoge stammen. Doch schreibt sie dieselbe einfache Vortragsweise für die Sprüche Salomos wie für die Psalmen vor und unterstellt auch die für den Gesang ursprünglich nicht bestimmten Worte in den Sprüchen und im Buche Job demselben Gesetze[3].

Inwieweit sich aus dem Tempel in Jerusalem Tongänge in die Synagoge und von dort in den christlichen Gottesdienst hinübergerettet haben, läßt sich mangels ausführlicher Doku-

---

[1] Joma 3, 11. Babli 38 b. [2] Megilla fol. 32 a.

[3] Delitzsch, Psalmenkommentar (1885) 26 27. Ackermann, Das hermeneutische Element der bibl. Akzentuation (1883), wo auf H. Ehrlich, Liturgische Zeitschrift, Berchach 3, 13 verwiesen ist. Über die erst seit dem Abschlusse des Talmud (um 500 n. Chr.) bis etwa 800 in Gebrauch gekommene Tonschrift mittels der Akzente s. Japhet, Die Akzente der Heiligen Schrift 1896.

mente nicht dartun. Doch lassen musikalische Phrasen, dem synagogalen und christlichen Gesange eigen, auf eine gemeinsame Quelle zurückschließen, die im Tempelgesange zu suchen ist.

Eine solche ursprüngliche jüdisch-christliche Rezitationsweise scheint in der psalmodischen Kantilene der Lamentationen, die im Offizium der Karwoche in der katholischen Kirche gesungen werden, erhalten zu sein[1]. Die Verse der alphabetisch geformten Lieder werden stets nach dem gleichen Deklamationsschema vorgetragen. Die meisten Worte werden auf einem Tone mit Akzentuation gesungen, und nur wenige melodisch gleichgestaltete Kadenzen unterbrechen diese Monotonie gemäß der syntaktischen Gliederung des Textes. Nach Fleischers Untersuchungen[2] ist aber dieser melodische Grundtypus Eigentum mehrerer Völker des Altertums, da z. B. die altindische Vedenrezitation dem Tonfall dieser Klagelieder sehr nahe kommt, wenn auch dort die Interpunktionen nicht durch Kadenzen markiert sind. Ebenso bewegen sich jüdische Kultgesänge, welchen Fétis gerade wegen ihres rezitativischen Charakters ein hohes Alter zueignet[3], in einer diesen Klagegesängen ähnlichen Deklamationsweise[4]. Auf einen solchen melodischen Grundtypus weist aber insbesondere ein literarhistorisches Zeugnis hin, das Fleischer unbekannt geblieben ist. Im Orient erging sich seit alters die berufsmäßige Leichenklage im Qîna-Rhythmus, d. h. in einer eigentümlichen, von andern Rhythmen verschiedenen Versgattung, die zwar noch nicht in 2 Sm 1, 19 ff, aber später regelmäßig als Klageliedschema begegnet (z.B. Am 5, 1; vgl. 8, 10; Jr 9, 20; Ez 19, 1; 26, 17). Nach den Untersuchungen Buddes[5] tritt dieser

---

[1] Eine ähnliche Melodie zum Exultet in Paléographie musicale IV (1894) 174. [2] Neumenstudien II (1897) 16 ff.

[3] Histoire générale etc. I 474 f.

[4] Ein solches Beispiel ist der Klagegesang über den Tod des Moses bei Naumbourg, Chants religieux des Israélites etc. II 231, Nr 185.

[5] Zeitschr. f. alttestamentl. Wissenschaft 1883, 299 ff; 1891, 234 ff; 1892, 261 ff; ferner Ley, Theol. Studien und Kritiken (1896) 637. D. Müller, Die Propheten in ihrer Urgestalt (1896) 209. König, Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die biblische Literatur (1900) 316 ff.

Rhythmus, der analog dem elegischen Versmaße auf dem regelmäßigen Wechsel eines längeren und eines kürzeren Stichos beruht, auch in den ersten vier Klageliedern auf, welche die Tradition dem Propheten Jeremias zueignet. Wenn wir auch die musikalische Gestalt dieses Klageliedes nicht kennen, so kann doch kaum gezweifelt werden, daß sie sich in einer dem Rhythmus angepaßten oder vielmehr mit ihm geborenen Melodie bewegte. Dieselbe ließ jedenfalls in der musikalischen Phrasierung die rhythmische Form des Verses erkennen und entsprach somit der Zahl der Glieder desselben und ihrem Verhältnisse untereinander. Wie Budde mit Recht bemerkt, läßt sich nur aus der Existenz einer stehenden Trauerliedmelodie erklären, warum sich die Propheten sogleich dieses Rhythmus bedienen, sobald sie mit ihren Klagen tiefen Eindruck beim Volke zu machen suchten. Diese Melodie mit dem ihr eigentümlichen Tonfall mußte in den Hörern die Erinnerung an jene Stunden wachrufen, als sie die Leichen ihrer Angehörigen umstanden und mitklagten. Doch kann die uns bekannte Kantilene der Lamentationen nicht in dem Sinne, wie Fleischer will, als Universalmittel der christlichen Rezitation gelten, als ob die Psalmen, Responsorien etc. der altchristlichen Kirche nur an diesen melodischen Typus gebunden gewesen wären. Eine solche Alleinherrschaft dieser Formel läßt sich nicht nachweisen und wäre schon gegenüber den frühzeitig auftretenden Hymnen nicht möglich gewesen. Auch ist aus einem Vergleiche der gregorianischen, ambrosianischen und mozarabischen Rezitativformeln[1] zu ersehen, daß außer dem Wortakzent und dem durch die Textgliederung bedingten Tonfall doch auch ein gewisses Bedürfnis nach melodischem Wechsel an der Gestaltung dieser Singweisen mitgewirkt hat. Dieses in der tondichterischen Anlage begründete Verlangen nach einer freieren melodischen Behandlung der Sprache mußte aber notwendig zum Gebrauche verschiedener Deklamationsschemen führen.

---

[1] Beispiele bei Pothier-Kienle, Der gregorianische Choral (1881) 203 ff.

Außer diesen einfachsten rezitativischen Gesängen gewähren auch die sog. ambrosianischen Hymnen eine Vorstellung von der Beschaffenheit des altchristlichen Volksgesanges. Gevaert hat aus Handschriften des 10., 13. und 15. Jahrhunderts solche Hymnen auf ihre ursprüngliche Form zurückgeführt[1] und zugleich deren organische Entwicklung aus den der griechisch-römischen Kitharödie angehörigen drei Tonarten, der dorischen, iastischen und äolischen, nachzuweisen gesucht. Wenn auch letztere Frage nicht als gelöst betrachtet werden kann[2], so läßt doch die einfache Struktur dieser Gesänge sofort erkennen, daß uns hier volksmäßige Melodien vorliegen. Wie es diesen im allgemeinen vielfach eigen ist, bilden auch hier in jeder vierzeiligen Strophe gewisse sich wiederholende Melodiesätze eine musikalische Assonanz. Auch will die Kantilene nicht am Inhalt der einzelnen Worte haften, sondern nur im allgemeinen, gleichsam über ganze Verse schwebend, die Grundstimmung wiedergeben. Ebenso können die im römischen Antiphonarium enthaltenen kurzen Antiphonen als Reste früherer Volksweisen gelten[3]. Die Modulation erscheint hier als ein der Melodie der Sprache abgelauschter Gesang, der die Tonbewegungen der Rezitation nur in bestimmte Intervalle gebracht hat; sie will nicht wie die längeren Antiphonen durch Wiederholung, Verlängerung und Ausschmückung der Motive eine Kleinmalerei bieten, wenn sie auch hier entwickelter auftritt als bei den einfachsten Rezitativen.

Daß sich sodann das Volk aus dem liturgischen Repertoire der Vorsänger auch kurze, in der Form von Akklamationen stilisierte melismatische Gesänge aneignete, wird sich kaum

[1] La melopée antique dans le chant de l'église latine (1895) 68–70.

[2] Vgl. Dechevrens, Études de science musicale I 427 ff; Gietmann, Musik-Ästhetik (1900) 119.

[3] Gevaert (a. a. O. 83 ff) hat von den im Tonarius des Regino von Prüm, bei Aurelian von Réomé, in Hucbalds Enchiriadis und in der Comemmoratio des Pseudo-Hucbald (9. Jahrhundert) enthaltenen 951 Antiphonen ungefähr vier Fünftel in jener Form wiederhergestellt, in welcher sie vermutlich um 800 im Gebrauche waren. Vgl. insbesondere das zutreffende Urteil über den musikalischen Wert dieser Gesänge 151 ff.

in Abrede stellen lassen. Denn das Alleluja, welches zur Zeit des hl. Hieronymus vom Landmann hinter dem Pfluge gesungen wurde [1] und auch beim Gottesdienste im Munde des Volkes sich in immer wechselnden Melismen erneuerte [2], war jedenfalls schon von Anfang an mit reichen Tongruppen musikalisch verbrämt, wie eben solches der Eigenart und Bedeutung dieses Jubelrufes entspricht.

In diesen und ähnlichen Rezitationsformen mögen sich wohl der althebräische und der altchristliche Volksgesang bewegt haben; doch soll eine völlige Übereinstimmung dieser Melodietypen mit den früheren Gesängen hiermit nicht ausgesprochen sein.

An solche liturgische Weisen ist auch beim Urteile der Väter über die ethische und ästhetische Macht des Volksgesanges zu denken. Wenn diese der spekulativen Musiktheorie angehörige Frage zum Schlusse noch herangezogen wird, so bestimmte hierzu die Überzeugung, daß die Blütezeit des liturgischen Volksgesanges im 4.—6. Jahrhundert nur verstanden werden kann, wenn auch das erbauende, belehrende und genußreiche Moment, welches in den nahen Beziehungen der Melodien und ihres Rhythmus zu den Affekten des menschlichen Herzens begründet ist, im Lichte der damaligen Musikphilosophie gewürdigt wird. Augustinus z. B. bezeugt ausdrücklich, daß er in lebhafter Erinnerung an den Segen, welchen der melodiöse Gesang zu Mailand ihm selbst gebracht, die bisher in Hippo üblichen reicheren Melodien fortbestehen ließ und von der Einführung der einfacheren Modulationen nach dem Vorbilde Alexandriens Abstand nahm [3].

Freilich dürfen nun diese ethisch-ästhetischen Wirkungen des altchristlichen Psalmen- und Hymnengesanges nicht mit unserer musikalischen Empfindungsweise gemessen werden. Diese Melodien erscheinen unserem an reiche Polyphonie ge-

---

[1] In Ps. 82 (Migne, P. l. XXVI, 970).

[2] Cassiod. in Ps. 104 (Migne, P. l. LXX, 742).

[3] Ut per oblectamentum aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat. Conf. 10, 33. Corp. Script. eccl. lat. Vol. XXXIII, sect. I, pars I (1896), S. 264.

wöhnten Ohre als unentwickelter und uniformer Gesang; doch bilden sie eine Musik besonderer Art, die trotz der äußersten Einfachheit der Mittel und Formen ihren Zweck erreicht. Unser ästhetisches Empfinden hat eben im Laufe der Kulturentwicklung Wandlungen erfahren, die man vielleicht mit dem Wechsel im Geschmacke vergleichen könnte, der sich oft innerhalb der kurzen Zeit einer einzigen Generation vollzieht. Schon die Abweichungen von den uns geläufigen natürlichen Tonverhältnissen und deren Überwucherungen durch fremde Töne, wie sie z. B. in den Gesängen der koptischen und armenischen Liturgie auftreten, verleiten uns nur zu leicht zu dem Urteil, daß eine solche exotische Musik keine Beziehungen der Töne unter sich im Sinne unserer Tonalität kenne. Und doch gilt auch hier der von Helmholtz aufgestellte Grundsatz, daß das System der Tonarten, Tonleitern und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit dem Wechsel unterworfen waren und unterworfen bleiben[1]. Auch ist dem modernen Empfinden durch die hochentwickelte Instrumentalmusik eine neue, der antiken Phantasie unbekannte Welt geoffenbart worden, wodurch wir aber das Verständnis für den musikalischen Zauber, welchen z. B. das Harfenspiel Davids auf Saul ausübte (1 Sm 16, 16 23), fast ganz eingebüßt haben. Die antike Musik beabsichtigte eben nicht, in reich abwechselnden melodischen Bewegungen das Gemüt mit fortzureißen, Gemälde des Ringens und Strebens des individuellen Geistes und jene Bilder von Gegensätzen, durch die sich das Leben hindurchzuwinden hat, darzustellen; ihr genügte die Konzentration der Stimmungen auf die einzelnen Töne und Tongruppen, wie sie auch den Kunstwert vor allem in der Schönheit und Reinheit der Melodie suchte. Es ist sodann auch klar, daß eine an die Poesie so eng gekettete Musik wie die des Altertums die Gesetze, welche für

---

[1] Lehre von den Tonempfindungen[4] (1877) 386 ff.

die Verbindung des Wortes mit der Melodie gelten, aufs genaueste einhalten mußte. Wir mögen immerhin dieses primitive Verhältnis des Gesanges zur Sprache als ein dienstbares, der Tonkunst unwürdiges bezeichnen, bei den Alten wurde es als ein inniges, an und für sich unwandelbares geehrt, wodurch das Wort seine höchste Weihe erhielt und im Geist und Gemüt des Volkes eine dauernde Stätte fand. Das lebendige Wort mußte bei ihnen Triumphe feiern, die ein von unsern Tönen getragenes Lied um so weniger zu erreichen vermag, als eben hier fast ausschließlich die Melodie mit der ergreifenden Wirkung der Harmonie wie ein besonderer, uns berauschender Zauber zum Herzen dringt und dort die Erinnerung für sich allein in Anspruch nimmt.

Erster Teil.

Der gottesdienstliche Volksgesang im hebräisch-jüdischen Altertum.

Erstes Kapitel.

Von den Anfängen bis zur Organisation der Tempelmusik.

1. Die Stellung Israels zur Musik im allgemeinen. Spuren vormosaischen Kultgesanges.

Nach der Darstellung der Genesis, die uns den Ursprung aller Dinge erzählt, erscheint der Gesang wie die Poesie in der Sünde geboren. Denn in dem Fluche, worin Lamech mit trotzigem Übermut jene unheimliche Heldenkraft und Rachsucht besingt (Gn 4, 23 24), die auch in den altarabischen Heldenliedern der Hamâsa so häufig verherrlicht wird, besitzen wir wahrscheinlich das Fragment aus einem größeren Volksliede. Doch ist der Ursprung des Gesanges nicht im Fluche noch in der Sünde zu suchen, sondern in der dem Menschen angeborenen Fähigkeit, die Gedanken in einer von wechselnder Gefühlsstimmung abhängigen Bewegung der Töne und in einem gewissen fortschreitenden Rhythmus auszusprechen. Kriegerische Ereignisse, nationale Festlichkeiten und insbesondere gottesdienstliche Veranstaltungen gaben seit alters Anlaß zum Dichten und Singen. Schon die Lobpreisung Gottes durch die ersten Menschen, die Verkündigung seiner Wundertaten und all seiner großen Werke (Sir 17, 6—8) mag in begeistertem Liede erklungen haben; dieses selbst darf aber als Widerhall des Gotteslobes der Engel schon vor der Erschaffung des Menschen gelten[1], nachdem sich Gott in der ewigen Erkennt-

[1] Vgl. die Stelle im babylonischen Mythus vom Siege des Marduk über die Finsternis: „Als das seine Väter sahen, freuten sie sich, jauchzten." A. Jeremias, Das Alte Testament im Lichte des alten Orients (1904) 333 f.

nis seiner selbst und der Wechselbeziehung der göttlichen Personen seit Ewigkeit preist[1].

Diese natürliche Anlage des Menschen zum Gesange tritt beim semitischen Stamme und insbesondere beim hebräischen Volksgeiste um so kräftiger hervor, als sein Leben und Weben ganz in der Tiefe der Subjektivität und in der Innerlichkeit des Gemütes wurzelt. Die Fülle und unbewußte Notwendigkeit lebhaften Empfindens befähigten ihn gerade zur Pflege der Lyrik und Musik, also jener Künste, deren Schöpfungen aus der Innigkeit der Gefühlswelt hervorgehen. In der Tat spielten auch Musik und Gesang in den verschiedensten Lagen des öffentlichen und privaten Lebens Israels eine große Rolle. Schon Laban wirft Jakob, der entflohen war, vor, warum er ihn nicht um Unterhaltung mit Liedern, Pauke und Kinnor ersucht habe (Gn 31, 26 27); der Gesang diente zur Verherrlichung von Festen (Ex 15, 20; 32, 16 18. 1 Kg 1, 40), zur Trauer um die Heimgegangenen (Jr 9, 16. 2 Chr 35, 25) und zum Ausdruck der Siegesfreude (Nm 21, 16. Richt 5, 21; 11, 34. 2 Chr 20, 28). Das Lied erklang bei Familienfeier und Gastmahl (Is 5, 12. Am 6, 5), bei der Hochzeit (Ir 7, 34; 25, 10), Weinlese und Ernte (Richt 22, 19). Die überwältigende Einwirkung der Musik auf alle, welche in den Bannkreis der musizierenden Prophetenschüler gerieten (1 Sm 10, 5 10; 19, 20 ff), ihr beruhigender Einfluß auf Saul (1 Sm 16, 16 ff), die Begeisterung zur Prophetenrede, die sie in Elias weckte (2 Kg 3, 15), die frohe Sangeslust, welche aus Ps 137, 2 ff entgegentönt, die andachtsvolle Stimmung, die der Psalmengesang während der Opferhandlung beim versammelten Volke weckte (Sir 50, 20), alle diese Momente lassen auf eine hochgradige Empfänglichkeit Israels für musikalische Veranstaltungen schließen.

Doch hatten Gesang und Saitenspiel hier nie eine so heimische Stätte gefunden wie bei den zu heiterem Lebens-

[1] Ut digne laudaretur ab homine Deus, laudavit se ipse Deus, et inde invenit homo, unde laudet Deum. S. Aug., In Ps. 144. Präf. Vgl. Bona, De div. Psalmodia. Opp. 1739, c. 1, § 2 3.

genusse hinneigenden Griechen. Diese pflegten die Musik als Kunst, als ebenbürtige Schwester der übrigen Künste, nicht bloß zur Regelung des Tanzes, zur Erhöhung der Festesfreude und zur Feierlichkeit des Opfers, sondern weil sie für sich, ohne weitere äußerliche Bestimmung, den Genuß des Schönen gewährte[1]. Daher erlangte auch die Tonkunst bei den Griechen nach der Seite des schaffenden Künstlers und des genießenden Empfängers hin nicht nur eine kulturhistorische, sondern auch kunstgeschichtliche Bedeutung, welche der hebräischen Muse mangelt und erst wieder in der christlichen Kirche zu vollendeter Höhe emporstieg.

Hingegen besaß die Kunst Israels ihre Eigentümlichkeit in dem vorwiegend religiösen Charakter, der sich auch in den wunderbaren Wirkungen der Musik offenbarte. Davids Harfe verscheucht den bösen Geist in Saul (1 Sm 16, 16), und Saitenspiel weckt die Stimmung zur Aufnahme des prophetischen Geistes (2 Kg 3, 15). Die Musik des Quei, des Maheda und des Orpheus hingegen bezwingt wilde Tiere, und den Phönikern und Phrygern dient sie als pathologisch wirkendes Reiz- und Aufregungsmittel. Beim israelitischen Volke aber strebte alles Ringen vorzugsweise der geoffenbarten Religion zu, die künstlerische Kraft konnte sich hauptsächlich nur nach dieser Richtung entfalten; daher tragen auch die Kriegslieder und Gesänge für nationale Feste religiöses Gepräge, und weckten gerade die Gefahren und Leiden auf dem ihm durch die Offenbarung gewiesenen Berufswege den reichsten Liederquell.

So erklärt es sich, daß der Gesang mit dem Entwicklungsgange der Theokratie aufs innigste verbunden ist. Überall

---

[1] Im Programm der pythischen Spiele nahm der Πυθικὸς νόμος, ein kunstvoller musikalischer Vortrag zur Vorführung des Kampfes zwischen Apollon und dem Drachen, den Mittelpunkt der Festfeier ein. Vgl. Guhrauer, Der pythische Nomos (Jahrb. f. Philologie. Suppl. VIII 311 ff); Jan, Philol. XXXVIII 378 ff. Ebenso traten an den Panathenäen zu Ehren der Göttin Athene Rhapsoden mit ihren homerischen Gesängen, Kitharaspieler und Flötenbläser in den musischen Wettkampf ein. Nach einer Inschrift aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. bei Sauppe, Comment. de inscript. Panathen. ind. schol., Gotting. 1858, 7.

da, wo die Taten des Herrn geschichtlich bedeutsame Momente setzten, stellte sich das Lied ein als ein Widerhall, welchen die göttliche Offenbarung in den bündnistreuen Herzen geweckt hat. So der Chorgesang am Schilfmeere nach der ersten und größten Wundertat Jahves (Ex 15, 1—21), das Lied der Deborah am Wendepunkt der Zeiten des Gesetzes und der Verheißung (Richt 5, 1 ff), die Lieder der Prophetenjünger, die selbst Saul und seine Boten in den Strom weissagenden Gesanges hineinzogen (1 Sam 10, 9—12), zu einer Zeit, als das religiöse Leben unter Samuel von neuem geweckt und gestärkt wurde, und insbesondere der Psalmengesang, welcher nach seiner Einführung in den nationalen Gottesdienst die Entwicklung der Musik und des Gesanges erst eigentlich begründete.

Über die gottesdienstliche Verwendung des Gesanges in der vormosaischen Periode lassen sich bei der Dürftigkeit der Nachrichten nur Vermutungen aufstellen. Waren doch die Kulthandlungen, welche die Familienväter und Familienhäupter als die ordentlichen Verwalter der priesterlichen Verrichtungen vollzogen, einfach, unausgebildet und ohne feste und bindende Ordnung. Vielleicht mag unter den allgemeinen Bezeichnungen des patriarchalischen Kultes „rufen“, „anrufen bei dem Namen Jahves“ (קָרָא שֵׁם יְהוָֹה oder קָרָא בְּשֵׁם יְהוָֹה [1]) (Gn 12, 8; 13, 4; 26, 25; 33, 20) eine Verehrung Jahves im Sinne von Ps 79, 6; 116, 17 u. Is 12, 4 zu verstehen sein unter Anwendung von kurz gefaßten Gebeten und Gesängen. Dieselben mögen wie die ältesten orientalischen Gebete, die indischen und die ihrer Grundlage nach uralten orphischen Hymnen in dem bloßen Nennen und Aneinanderreihen der verschiedenen Namen Gottes bestanden haben [2]. Auch läßt der Verfasser

---

[1] Auf gehobenes, singendes Sprechen weist auch das laute Schreien und Rufen der Báalspriester am Karmel hin (1 Kg 18, 28). Über die bei Naturvölkern übliche lärmende Gebetsweise s. Lasch, Ursache und Bedeutung der Erdbeben im Volksglauben (Arch. f. Religionswissensch. V 243).

[2] Bähr, Symbolik des mosaischen Kultes I (1837) 462.

des Buches der Weisheit schon bei der Feier des ersten Passah in Ägypten „durch die Söhne von vortrefflichen Vätern" Loblieder singen (18, 9), wovon der Pentateuch allerdings nichts enthält; doch weist diese Notiz auf die Tradition gewisser Gesänge hin, welche in Verbindung mit Tanz und instrumentalem Spiel die gottesdienstliche Feier erhöhten. Auf Grund von Sir 50, 5 und Ps 26, 6 ist vielleicht die Annahme statthaft, daß der Opferaltar von singenden Scharen umzogen wurde, und hierbei Wechselgesänge zwischen Priestern und Volk ertönten[1]. Denn zur ganzen Feier gehörte jene Freude und Heiterkeit, welche das Volk durchströmte, sobald die Herrlichkeit und Kraft Gottes sich über dasselbe ergoß. Während das Opfer zum Himmel aufstieg, fiel das Volk laut rufend und anbetend nieder (Lv 9, 24). Es mögen einfache, kurze Gesänge wie die zu Moses' Zeit üblichen Auf- und Zurufe beim Aufbruch vom Lager gewesen sein (Nm 10, 35 36) oder leicht singbare, in ein paar Zeilen vollendete Lieder wie das uralte Rachelied (Gn 4, 23 24; vgl. Nm 21, 17 ff; 27—30).

Solche rituelle Gesangsgebete waren ja Gemeingut der ältesten orientalischen Kulturvölker. Von den Sumerern, den nachweisbar ältesten Bewohnern Mesopotamiens, sind einzelne kürzere und längere Gebetsformeln erhalten, woraus sich auf frühzeitige Fixierung solcher Stücke schließen läßt. Hymnen und Gesänge gehörten zu den Kultmitteln, womit der babylonisch-assyrische Gottesdienst reichlich ausgestattet war; sie entsprachen auch der ernsten und ungekünstelten Religiosität, welche das ganze Volksleben durchdrang[2]. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht sind die für die Wohlfahrt des Königs und bei Tempeleinweihungen rezitierten Litaneien[3]. Die sorgsame Teilung der Zeilen, aus einer durch die Tra-

---

[1] Ewald, Hebräische Archäologie[3] (1866) 175.

[2] Bezold, Ninive und Babylon (1903) 96 ff.

[3] Reisner, Sumerisch-babylon. Hymnen (1896), Einl. S. xv. Die jüngst durch deutsche Ausgrabungen in der Stadt Babylon aufgefundene Marduk-Hymne (Weißbach, Babylon. Miszellen [1903] 36—41, und Jastrow, Die Religion Babyloniens und Assyriens I [1905] 503—505) weist eine dreifache Responsion auf.

dition festgelegten Reihe von Anrufungen und einer sich wiederholenden Responsion bestehend, läßt auf die kultische Verwendung solcher Dichtungen schließen. Vermutlich wurden sie als Prozessionshymnen im Wechsel zwischen Priesterchor und Volk gesungen.

2. Der Volksgesang bei national-religiösen Feiern.

Die ersten bestimmten Angaben über den Volksgesang Israels liegen in dem Liede vor, das Moses mit den Söhnen Israels zum Lobpreis der Wundertaten Jahves am Schilfmeere sang (Ex 15, 1—21). Die Bibelkritik bestreitet zwar die Gleichzeitigkeit des Ursprungs dieses Gesanges mit dem Durchzuge durch das Rote Meer oder läßt der gegenwärtigen Gestalt ein älteres, kürzeres Lied vorausgehen, welches erst nach der Ansiedelung im Heiligen Lande sich zum jetzigen Festliede entwickelte[1]. Doch muß der größere Teil des Liedes von Moses und einem Männerchore gesungen worden sein, denn Hoseas (2, 15), einer der ältesten prophetischen Schriftsteller, spielt auf einen Gesang beim Auszuge Israels mit deutlichen Worten an[2]. Auch ist der dichterische Schwung, die frische Empfindung und be-

---

[1] Ewald (Die Dichter des Alten Bundes I [1866] 175), Delitzsch (Komm. z. Gen. [1887] 27) und Dillmann (Die Genesis 1892 zur Stelle) erblicken in Vers 1 b—3 den Grundstock des Festliedes, welches sich, als Ganzes betrachtet, erst später zum Festgesange beim Passah in gegenwärtiger Fassung entwickelte. Driver (Einl. in die Literatur des Alten Testaments. Nach der 5. Aufl. übersetzt von Rothstein [1896] 31) nimmt hingegen mit größerem Rechte an, daß der Hauptteil des Liedes mosaischen Ursprungs ist, und sich die Umwandlung oder Erweiterung auf die Schlußverse beschränkt. Bender (Das Lied Exodus 15, in Zeitschr. f. alttestamentl. Wissensch. 1903, 1—48) verweist dieses Lied als Ganzes in die nachexilische Periode.

[2] Vers 19 ist ein späterer redaktioneller Zusatz. Auch Vers 13 beschreibt ein vergangenes Ereignis, und Vers 17 b weist vielleicht auf den Tempel zu Silo als Stätte für das Bundeszelt hin, nach Riehm (Einl. in das Alte Testament I [1889] 299 ff) sogar auf den Tempel zu Jerusalem. Aus Ex 15, 19 schließt Dillmann (Kommentar zu der Stelle), daß das Lied einem Buche entnommen ist, in dem nicht Erzählungen, sondern Lieder gesammelt und kurze Notizen über die Veranlassung einzelner Gesänge enthalten waren.

geisterte Stimmung in diesem volkstümlichen Siegesliede dem wunderbaren Augenblicke und dem unbeschreiblichen Gefühle der Anbetung und des Dankes angemessen, welches damals Israel erfüllen mußte. Nach einem kurzen Lob des Herrn angesichts der Rettungstat (Vers 1) wird diese selbst geschildert (Vers 3—8). Der Rückblick auf die Wut der Feinde und ihren Untergang (Vers 9 u. 10) begeistert abermals zur Anbetung Jahves und zum Danke gegen ihn (Vers 11—13), womit sich die Bitte um Vollendung des begonnenen Werkes und um Einführung in das Gelobte Land verbindet (Vers 14—18). Ein Nationalgesang muß den Lieblingsgegenstand des Ruhmes eines Volkes schildern und seine Lieblingstöne ablauschen, um sich durch die Wiederholung bei feierlichen Anlässen gleichsam zu verjüngen und Erinnerung und Begeisterung zu wecken. Ein solch gelungenes Stück religiösen Nationalgesanges liegt in diesem Siegesliede vor. Da mit der Befreiung aus dem ägyptischen Joche die Bedingung der religiösen und politischen Existenz des Volkes und seine welthistorische Bestimmung gegeben war, so klingt auch kein Ereignis in den heiligen Büchern, nicht die Berufung Abrams, nicht die Erhöhung Josephs, noch die Gesetzgebung auf Sinai oder die Eroberung Kanaans so oft und freudig durch als gerade der Grundton dieses Siegeshymnus. Isaias (43, 16 17; 51, 10) erblickt darin einen Akt der besondern Liebe Jahves zu seinem Volke, in Ps 24, 8; 78, 13 54; 89, 7 tönt er wieder, an den Gedenktagen der Befreiung vom ägyptischen Joche, in der Mazzothzeit, war er das Festlied im Heiligtume, und nach Vollendung des Gottesreiches, am Tage des Sieges über das Tier und sein Bild, wird er mit dem Lobliede des Lammes aus dem Munde der Auserwählten erklingen (Offb 15, 3).

Seine charakteristische Bedeutung erhielt aber der kultische Gesang erst durch die Bestimmung Israels, das heilige Volk, das auserwählte Geschlecht, der Träger und Vermittler des Heiles zu werden. Nicht wie die übrigen Völker sollte es ein Volk sein mit bloß natürlicher Basis. Durch die Bundesschließung am Sinai wurde es zum Eigentume Jahves, zu

einem Königreiche von Priestern erhoben (Ex 19, 4—6; vgl. Is 61, 6). Als theokratisches Volk besaß es aber seine Einheit im Kulte, dessen Mittelpunkt das seinem Gottkönige dargebrachte Opfer bildete. Von dieser Würde waren alle gottesdienstlichen Übungen, auch der Volksgesang, getragen. Mag er auch, wie später zu zeigen versucht wird, nur in kurzen Zurufen, Zwischengesängen und in der Wiederholung einzelner Liedverse bestanden haben, so nahm er doch, weil ausgehend von der auserwählten Gemeinde, im technischen Sinne des Gesetzes genommen, jene eigentümlich höhere gottesdienstliche Stellung ein, welche selbst den kunstvoll ausgebildeten griechischen Kultgesängen fehlt.

Näheres über diesen Volksgesang und seine Verbindung mit der Opferfeier läßt sich nicht ermitteln. Denn die Thora gibt außer der rituellen Vorschrift über das Blasen der Chazozeroth und des Schofar durch die Priester an den Neumonden und Festen keine Anordnung über liturgische Musik[1]. Auch ist von gottesdienstlichem Gesange nur die Rede bei der Feier von Volksfesten mit ausgeprägtem religiösen Charakter (Ex 15, 20 f; vgl. 32, 18 ff. Richt 21, 19 21). Doch werden die drei Künste, Gesang, Musik und Tanz, welche jedenfalls nach ihrer rhythmischen Seite ein einheitliches Ganze darstellten, in irgend einer Weise die gottesdienstlichen Versammlungen der vordavidischen Periode verherrlicht haben[2], wenn auch solches bei der Herstellung des Bundeszeltes (Ex Kap. 36), bei der Festsetzung des Zeremonialgesetzes (ebd. 23, 14 ff u. ö.), bei

---

[1] Der erste Tag des siebten Monats wurde nach Nm 29, 1 festlich begangen und Fest des Blasens (יוֹם תְּרוּצָה) genannt. Zur Ankündigung des Jobeljahres wurde mit dem Schofar geblasen (vgl. die sieben Halljahrsposaunen und das Halljahrshorn in Jos 6, 4 5).

[2] Auch im altarabischen Kultus war der Umgang um das Heiligtum, woran sich Männer und Frauen beteiligten, mit Jauchzen verbunden. Im Islam rief man die Huldigungsformel „Jabbaika“ d. i. Zu Diensten! Hier bin ich, o Herr! aus. Die heidnischen Hymnen zu Ehren der Göttin des Morgensternes, von denen Nilus berichtet, wurden vermutlich durch den Islam unterdrückt. Wellhausen, Reste arabischen Heidentums (1887) 108. Smith, Die Religion der Semiten; übers. von Stübe (1899) 262.

der Einweihung des heiligen Zeltes (Ex 30, 25) und beim Gottesdienste an der Stiftshütte zu Silo (Jos 18, 1) nicht erwähnt wird.

Dafür spricht die Existenz einer Reihe von Liedern, welche die wichtigen Momente der Geschichte Israels begleiteten. Stehen diese Gesänge auch nicht im Zusammenhange mit dem geregelten Kultus, so spricht sich doch in ihnen nicht nur der innerste Drang aus, Gott mit Liedern zu preisen für seine besondern Gnadenbezeigungen, sondern es kommt darin auch das mit Jahve eingegangene Bundesverhältnis deutlich zum Ausdrucke. Als gottesdienstliche Gesänge im weiteren Sinne mögen sie daher auch hier Berücksichtigung finden.

Im Bewußtsein als Heer Jahves aufzutreten, mußte Israel seine Begeisterung nach den erfolgreichen Siegen bei Jahaz und Edrei über die Madianiten im Liede ausströmen lassen. Aus solchen Kriegs- und Siegesgesängen mag die Liedersammlung „Rolle der Kriege Gottes“ (Nm 21, 14)[1] bestanden haben, woraus in Vers 14 und 15 einige Fragmente mitgeteilt sind, in denen sich die Zuversicht Israels vor der Einnahme des vor ihnen liegenden Amoriterlandes ausspricht. Auch das in 2 Sm 1, 18 (vgl. Jos 10, 13) genannte „Buch des Frommen“[2] läßt auf eine Sammlung schließen, welche vielleicht Gesänge zum Lobe theokratischer Helden mit eingefügten geschichtlichen Notizen enthielt[3]. Ausdrücklich wird zum Inhalt derselben das berühmte Klagelied Davids gerechnet, worin dieser neidlos in ele-

---

[1] Vgl. zu dieser Bezeichnung noch 1 Sm 15, 28; 18, 17.

[2] Über die verschiedenen Erklärungen dieses Titels s. Zapletal, Alttestamentliches (1903) 115 f. Matthes (Zeitschr. f. alttestamentl. Wissensch. 1903, 121) schlägt für ספר הַיָּשָׁר die Lesart ספר הַשִּׁיר „Gesangbuch“ vor.

[3] Diese Lieder sind wohl zumeist unmittelbar nach den Ereignissen, auf welche sie sich beziehen, entstanden. Über ihre Vereinigung zu einer Sammlung können jedoch nur Vermutungen aufgestellt werden. Auch ist es trotz mangelnder direkter Angaben nicht unwahrscheinlich, daß die Lieder Ex 15, 1 ff; Nm 21, 17 f, der Triumphgesang über Moab (Nm 21, 27—30) und auch das Deborahlied (Richt 5, 1 ff) darin Aufnahme gefunden haben. Über den Befehl, die Bedrohung Amaleks in ein Buch zu schreiben (Ex 17, 14), vgl. Driver, Einl. in die Literatur des Alten Testaments 130.

gischen Tönen voll Kraft und Zartheit seiner Trauer um Saul und dessen Sohn Ausdruck verleiht. Es ist daher zum Volksgesang bestimmt[1] (2 Sm 1, 18), um das ruhmwürdige Andenken solcher Helden in lebendiger Erinnerung zu erhalten. Wegen des Inhaltes, der zugleich die wesentlichen Züge des davidischen Lebensbildes gibt, aber auch wegen der seelenvollen Stimmung, die es durchzieht, konnte es sich bei der Wertschätzung des Dichters und der Personen, die darin vor Augen treten, leicht als nationales Trauerlied einbürgern. Vermutlich wurde es schon bei der Übertragung der Gebeine Sauls und Jonathans aus Jabesch-Gilěad in das Grabgewölbe von Zela im Stamme Benjamin als Prozessionslied gesungen (2 Sm 21, 12—14). Auch die beiden kurzen, aber kernigen Gesänge beim Abbrechen und Aufschlagen des Feldlagers (Nm 10, 35 36) verdienen hier Erwähnung[2]. Dem Text zufolge sang sie Moses allein, doch wurden sie jedenfalls vom ganzen Volke nachgesungen und fanden wegen ihres volksliedmäßigen Charakters auch teilweise Aufnahme in Ps 68, 2 und 138, 2. Nicht bloß das zweite Lied, dessen stehender Gebrauch ausdrücklich bemerkt wird (וְאָמַר = dicere solebat Nm 10, 36), sondern auch das erstere wurde so oft gesungen, als die Bundeslade gleich einem Paniere vor dem ganzen Zuge einhergetragen wurde.

Außer diesen Gesängen mögen die Wanderzüge unter Moses, die glücklichen Heldentaten unter Josua und den folgenden Richtern noch reichen poetischen Stoff zu Liedern geliefert haben, die von Mund zu Mund gingen, wie der Nm 21, 27—30 angeführte und in Jr 48, 45 f benutzte Kriegs- und Siegesgesang beweist. Soweit es sich um den Gesang im gewöhnlichen Leben und auch bei

---

[1] Nach der Vulgata sollen die Söhne Israels der Anordnung Davids zufolge dieses Trauerlied auswendig lernen. Doch ist die Fassung von אמר = praecepit und die Verbindung mit לְלַמֵּד = ut docerent falsch und letzterer Ausdruck nach Analogie der Aufschrift von Ps 60, 1 als Bestandteil der Überschrift des Gedichtes anzusehen. Vgl. Peters, Beiträge zur Text- und Literarkritik der Bücher Samuels (1899) 168 f; Schlögl, Die Bücher Samuels, 2. Buch (1904) 6.

[2] Vgl. einen von E. Meyer, Geschichte der jüdischen Nationalliteratur (1856) 79, angeführten arabischen Kriegsgesang.

volkstümlichen religiösen Feierlichkeiten handelte, darf im allgemeinen angenommen werden, daß dessen Einrichtung und Beschaffenheit von den Gewohnheiten der übrigen Völker nicht abwich. Die Erwählung Israels war ja kein magisches Versetzen aus dem Boden seiner Zeit, noch brauchte es auf die ihm von Natur und Kunst gebotenen Mittel für seine sozialen und religiösen Bedürfnisse zu verzichten. Das eigentliche weltliche Volkslied, welches die Vorgänge im Volksleben umfaßte, von der Jagd, dem Weine, der Liebe und hundert andern Dingen handelte, lebte fort. Wenn Jephta nach dem Siege über die Ammoniter von seiner Tochter und von Jungfrauen mit Reigentanz empfangen (Richt 11, 34) und David mit einem kleinen Heldengedicht begrüßt wird (1 Sm 18, 6 ff; 29, 5), so entsprachen damit Israels Frauen einer allgemeinen Sitte, die heimkehrenden Sieger mit Festzügen und Gesängen zu empfangen. Aus den Skulpturen, welche den Palast Sanheribs schmückten, erfahren wir, daß auch bei der Rückkehr der asiatischen Großkönige, der Zuchtruten des abtrünnig gewordenen Israels, Musik und Gesang üblich waren. Asarhaddons Sohn, Asurbanipal, wird, wie die Darstellung auf einem Basrelief ersehen läßt, von Männern, Frauen und Kindern, die in feierlichem Zuge dem Sieger mit Musik entgegenkommen, begrüßt[1]. Auch in 2 Sm 1, 20 ist mit direkter Beziehung auf die Töchter der Philistäer von solchen Empfangsfeierlichkeiten die Rede, und noch heute werden in Palästina die Mekkapilger beim Aufbruch zum Heiligtum und Familienglieder bei ihrem Abschiede und ihrer Heimkehr von singenden Frauen begrüßt[2].

Ganz naturgemäß erscheint aber die Pflege von Gesang und Musik in den sog. Prophetenschulen. Wenn auch 1 Sm 10, 5 (vgl. 19, 20 ff) nur vom Weissagen beim Spiele von Instrumenten die Rede ist, so stand doch jedenfalls auch der Gesang damit in engster Verbindung, denn schon die Bezeichnung נבא ist im weiteren Sinne von dem begeisterten Reden und Singen

---

[1] S. die Abbildungen bei Layard, Niniveh und Babylon; übersetzt von Zenker (1856), Taf. XIII A.

[2] G. Dalman, Paläst. Diwan 312 ff.

zu nehmen, wozu das Studium der göttlichen Wissenschaften in natürlicher und übernatürlicher Weise anregte[1]. Wir begegnen einer auf gottesdienstlicher Wallfahrt befindlichen Schar von Prophetenschülern, die unter Begleitung der lärmenden Adufe und der muntern Flöte Loblieder auf Jahve singen, vielleicht mit untermischten refrainartigen Zwischenrufen, wie in Richt 5, 2 9 der Ausdruck „Lobet den Herrn!“ wiederkehrt, oder mit Wechselchören und Tanz nach dem vorbildlichen Schauspiele am Schilfmeere. Nähere Nachrichten fehlen hierüber, doch müssen solche Aufführungen eine hinreißende Wirkung ausgeübt haben, da zuerst Saul, sodann aber auch seine Boten, von der Gewalt der Töne ergriffen, in den Gesang miteinstimmten (1 Sm 19, 20 ff).

8. Die responsorische Form dieses Volksgesanges.

Die bisher erwähnten Gesänge dienten vorzugsweise der Verherrlichung national-religiöser Feierlichkeiten. Der mächtige Einfluß solcher öffentlichen Veranstaltungen auf das teilnehmende Volk und die Bedeutung solcher mit prächtigen Aufzügen verbundenen Sieges- und Dankfeste für das Gefühl nationaler Gemeinschaft erklären es, daß auch der versammelten Menge ein Anteil am Gesange eingeräumt wurde, ohne dadurch die Einheit und Entwicklung des Liedes zu beeinträchtigen. Spricht sich doch gerade in solchem Zusammensingen und in einem Liede mit vollem Chor das Bewußtsein lebendigen Zusammenwirkens und ein Anschließen des Einzelnen an das Ganze aus. So heißt es schon beim Passahgesange ausdrücklich, daß Moses und die Kinder Israels dieses Sieges- und Loblied sangen

---

[1] Vgl. Cornel. a Lapide, Com. in 1 Cor. c. 14, S. 387. In diesem Sinne wird David bei Clem. Alex., Strom. 6, 11 (Migne, P. gr. IX 309) als ψάλλων καὶ προφητεύων bezeichnet. Näheres über die Verwandtschaft zwischen Prophetie und Musik bei J. Weiß, Die musikalischen Instrumente im Alten Testament (1895) 11, und insbesondere bei Greßmann, Musik und Musikinstrumente im Alten Testament (1903) 14—19. Über die Pflege der Musik in den Prophetenschulen vgl. noch 2 Kg 3, 15; Sir 44, 5; Targum in 1 Par. 15, 22 27; Euseb., Praepar. Evang. 11, 5 (Migne, P. gr. XXI 852).

(Ex 15, 1); Mirjam leitete den Reigen der Frauen (Vers 20 u. 21), während sich Moses an die Spitze der Männer stellte (Ex 15, 1). Am Tanze und Wechselchore um das goldene Kalb (Ex 32, 18 19) beteiligte sich das ganze Volk, und auch das vierzeilige Brunnenlied am Lagerorte Bèêr, das nach der Eröffnung des Brunnens und beim Schöpfen des Wassers angestimmt wurde [1] (Nm 21, 16—20), ist als ein Gesang von ganz Israel hingestellt[2].

Dieses gemeinsame Singen ist aber auch im sozialen Charakter der religiösen Feiern tief begründet. Dieser offenbart sich ja bei jedem Gemeinleben religiöser Menschen. Ist die Religion ein wesentliches Moment des Gemeinlebens und Gemeinbewußtseins, so muß auch der Gesang bei gemeinsamen religiösen Kundgebungen diese Beschaffenheit an sich haben. Im hebräischen Kulte tritt dieses soziale Moment schon hervor, bevor noch ein staatliches Einkommen für die Unterhaltung der Opferfeier bestimmt war[3]. In dieser erneuerten und stärkten sich die familiären, sozialen und nationalen Bande; die meisten Opfer wurden bei bestimmten Gelegenheiten, an den großen, von den einzelnen Gemeinschaften oder der Nation begangenen Festen dargebracht. Jeder mußte daran teilnehmen, soweit es ihm zukam und in seinen Kräften stand. Wurde von einer Stadtgemeinde oder einem Stamme eine Opferfeier veranstaltet, so strömten die Volksscharen herzu, in festliche Gewänder gehüllt (Os 2, 15) und Opfertiere und einen reichlichen Vorrat an Brot und Wein mit sich führend (1 Sm 10, 3). Bei solchen Gelegenheiten konnten Musik und Gesang nicht fehlen (Is 30, 29). Überdies ist nicht zu vergessen, daß die

---

[1] Vgl. Hummelauer und Dillmann zur Stelle.

[2] Vgl. den von Kiesewetter (Die Musik der Araber nach Originalquellen [1842] in den Beilagen S. xxi, Nr 22) angeführten Gesang arabischer Wasserschöpfer; auch Bücher, Arbeit und Rhythmus[3] 50 f 100 ff; Sachau, Reise in Syrien und Mesopotamien (1883) 115. Ähnlich die griechischen Wasserschöpfer. Vgl. Gomperz, Aus der Hekate des Kallimachos (Mitteil. aus der Papyrussammlung des Erzherzogs Rainer VI [1897] 12).

[3] Vgl. Thalhofer, Liturgik[2] I (1894) 188 ff; Smith, Die Religion der Semiten 196 ff.

mit den öffentlichen Kultakten verbundenen gemeinsamen Opfermahlzeiten, an welchen Reich und Arm im Kreise ihrer Bekannten teilnahmen, in gehobenster Stimmung gefeiert wurden. Die Freundschaft und gegenseitige Verpflichtung, welche nach antiker Anschauung diejenigen miteinander verband, die in Gesellschaft aßen und tranken, mußte auch im Liede ausklingen. Dieses gehörte zur Erhöhung der Tafelfreuden ebenso wie Wohlgerüche, Kränze und andere dem sinnlichen Orientalen zusagende Reizmittel.

Doch wäre die Annahme, daß alle als Volksgesänge bezeichneten Lieder nach Art unserer Volkslieder von der ganzen Menge vorgetragen wurden, unzutreffend. Ein längerer, kunstvoll gefügter Festgesang wie Ex 15, 1 ff konnte nur von den wirklich Sanges- und Spielkundigen aufgeführt werden. Auch setzt die Teilnahme des Volkes stets einige Übung voraus. Am natürlichsten war hierbei ein gewisser Wechsel zwischen dem Sänger bzw. Chore und der bald lauschenden bald singenden Menge. Auf solche Weise gestaltete sich das Festlied Israels am Schilfmeere (Ex 15, 1—19), das Siegeslied Deborahs (Richt 5, 2—31) und der Trauergesang Davids (2 Sm 1, 17—27). Diese Einrichtung, mit wechselnden Zwischenrufen den Grundgedanken des Liedes, wenn auch in gedrängter und sogar veränderter Fassung auszudrücken, bestand schon frühzeitig (vgl. Gn 4, 23 f) und ist auch dem israelitischen Gesange nicht eigentümlich. Wie schon erwähnt[1], weisen babylonisch-assyrische liturgische Abschnitte aus Sardanapals Bücherei stereotype Formeln auf; in den Liedern des Rigveda wiederholt sich ebenfalls der aus einer ganzen Versreihe gebildete Refrain entweder Wort für Wort oder nur mit unbedeutenden Änderungen[2]; und die ephymnischen

---

[1] Vgl. S. 30 f. Eine stereotype Formel zur Einleitung mehrerer liturgischen Abschnitte lautet: „O Schamasch, Herr des Gerichts, o Adad, Herr der Seherkunst!" Bezold, Ninive und Babylon (1903) 101. Vgl. auch die in einem Gebetsgespräch zwischen dem König Asurbanipal und dem Gotte Nebo enthaltenen Akklamationen, die sich auf die Wohlfahrt des ersteren beziehen. F. Craig, Assyrian and Babylonian Religious Texts, in Delitzsch und Haupt, Assyriolog. Bibl. XIII 5 f.

[2] Oldenberg, Die Hymnen des Rigveda I (1888) 32 138.

und mesymnischen Aus- und Zurufe ἰήϊε Παιάν[1] oder ἰὴ Παιάν, ὦ Διθύραμβε, ἰὼ Βάκχε oder Ὑμὴν Ὑμέναι ὦ oder Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε[2] waren wesentliche Bestandteile der ältesten chorisch-orchestischen Kultus- und Festlieder der Griechen.

In dem ältesten großen Festliede (Ex 15, 1—21) wurde der Kehrvers: „Singen will ich dem Herrn, denn hoch erhaben ist er; Roß und Reiter warf er ins Meer", von den tanzenden Frauen gesungen (Vers 21)[3]. Zwar muß unentschieden bleiben, ob er nach jeder einzelnen Versstrophe oder nur nach größeren Abschnitten wiederholt wurde. Doch ist dem Texte eine solche technische Ausführung des Chorreigens am meisten entsprechend, wobei Männerchöre im Wechselgesange Vers für Vers wiederholten, welchen der Vorsänger und Anführer des Männerreigens vortrug. Mit Bezug auf die Worte „damals sang Moses" (Vers 1) und wegen Weish 10, 21, wo die göttliche Weisheit als eine Kraft gepriesen wird, welche die Zungen der Kinder beredt macht und den Mund der Stummen öffnet, ist es nicht unwahrscheinlich, daß Moses diesen Hymnus verfaßte und infolge seiner hervorragenden Stellung bei diesem Anlasse auch die Führerrolle übernahm. Daß die Frauen nach jeder Strophe den Gesang der Männer wiederholten, ebenso die Vorstellung, daß sie nach vollendetem Gesange der Männer Vers für Vers unter Führung Mirjams nachsangen[4], scheint dem Texte zu widersprechen, der von einem zusammenhängenden Gesange Moses' und der Söhne Israels berichtet[5]. Vielmehr sangen sie lediglich den Stimmung und Gesangsfreude weckenden Refrain und begleiteten das Lied mit gemessenem, feierlichem Schreiten,

[1] Athen., Deipnosoph. XV, 696 e.

[2] Vgl. über diesen Ausruf Riese zu Catull. 61, 4 ff.

[3] Die Haggadah von Sarajevo, eine jüdisch-spanische Bilderhandschrift des Mittelalters, herausg. von D. H. Müller und J. v. Schlosser (Textband [1898], Tafel xxxi), enthält ein Vollbild, welches Mirjam und Jungfrauen mit Tamburin, Laute und Handorgel darstellt.

[4] K. H. Sack, Die Lieder in den historischen Büchern des Alten Testaments (1864) 55.

[5] Vgl. Hummelauer und Keil zur Stelle. Zenner (Die Chorgesänge in den Psalmen 72) gibt die strophische Gliederung dieses Hymnus im Anschlusse an Dillmann, Kommentar zu Exodus und

ähnlich dem gottesdienstlichen Tanze Davids während der feierlichen Übertragung der Bundeslade nach Sion (2 Sm 6, 14—16. 1 Chr 16, 25—29). Trotz der bedeutsamen Stellung dieses Festliedes in der Nationalpoesie und Liturgie Israels war die Tradition von der Art seiner Aufführung in der Talmudperiode bereits verloren gegangen. Nach der Mischna wurde es gesungen, wie man das Hallel liest; nach Elieser, dem Sohne des Galiläers Jose, war der Gesang ähnlich dem Hallelvortrag eines Unmündigen in der Synagoge, wobei die Gemeinde jeden Satz wiederholt, während er nach Nehemia dem Vortrag des Schema entsprochen hätte[1]. Ein annäherndes Bild von der Szenerie dieses Festreigens mögen die nächtlichen Aufführungen und Gesänge der Wüstenaraber geben, welche sich, wie so vieles andere in Sitte und Leben, von den ältesten Zeiten her erhalten haben. Burckhardt schildert von seinem Aufenthalte in den Gebirgen des Sinai solche Choraufführungen, in denen ein Vorsänger einen Vers vorträgt, während die übrigen Teilnehmer unter Händeklatschen und verschiedenen Körperbewegungen denselben mit der gleichen Melodie wiederholen. Solche Gesänge und die ähnlich gestalteten Nationallieder und Reigentänze der Frauen- und Mädchenchöre zum Lobe der Tapferkeit sind, wenn auch mit verschiedenen Singweisen bei den einzelnen Stämmen, durch die ganze Wüste verbreitet und werden oft monatelang jeden Abend fortgesetzt[2].

Auch in dem von frischer Empfindung und nationaler Begeisterung getragenen Siegesliede der Deborah, das durch

---

Levitikus[2] 153 f. Vgl. auch Perles in der Wiener Zeitschr. f. die Kunde des Morgenlandes X 112. Strack (Kommentar zu den heiligen Schriften) und Ryssel (Exeget. Handbuch zum Alten Testament) beziehen ותען להם „und sie antwortete ihnen“ (Vers 21) auf den in Vers 1 erwähnten Männerchor; König (Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die bibl. Literatur [1900] 309) mit größerem Rechte auf den Frauenreigen (Vers 20). Spuren antiphonischen Gesanges, worauf schon Lowth, De sacra poësi Hebraeorum (1753) 207, hinweist, finden sich noch in Ex 32, 18 b; Richt 5, 11; 1 Sm 18, 7; 21, 12; 27, 2; Ps 88, 1; 155, 9 ff; 118, 26 b; 136, 1 b 2 b; 147, 7; Esr 3, 12.

[1] Sota 5, 4.

[2] Burckhardt, Bemerkungen über die Beduinen und Wahaby (1831) 66.

die mächtige Erhebung Israels und seinen Sieg über Sisera hervorgerufen wurde (Richt 5, 2—31), fielen nicht unwahrscheinlich dem Volksgesange die Verse 11d 21c und 31 zu [1]. Bei Gelegenheit eines volkstümlichen Siegesfestes vorgetragen, in glühenden Farben die glückliche Wendung der Dinge nach schmachvoller Erniedrigung, den Kampf der Tapfern und die herrlichen Folgen des Sieges schildernd, konnte das Lied leicht die wild aufbrausende Teilnahme des Volkes entzünden.

Wie hier, bekundete auch bei der Totenklage das Volk sein Mitgefühl durch Zwischenrufe, wie: „O wie fielen die Helden!“ im Trauergesange Davids auf Saul und Jonathan (2 Sm 1, 19 25 27). Solche Wehrufe müssen, wie aus Am 5, 16; Jr 22, 18 hervorgeht, zur Fassung der Klagelieder gehört haben, die gerade bei den semitischen Völkern eine hohe Blüte erreichten und mit ihrer eigentümlichen, von andern Rhythmen verschiedenen Versgattung im hebräischen Schrifttum weit zurückreichen [2]. Ein Beweis hierfür mag darin liegen, daß im altarabischen Totenkulte die weiblichen Anverwandten, denen wie noch heutzutage die Trauerklage zunächst oblag, den Namen des Verstorbenen ausriefen und den Wunsch beifügten: „Sei nicht ferne!“ [3] Auch bei einem assyrischen Königsbegräbnisse wird außer der durch einen Musikmeister und durch Sängerinnen veranstalteten Trauermusik der Klageruf der Umstehenden erwähnt: „Es wehklagten die Gattinnen, es antworteten die Freunde.“ [4] In ähnlicher Weise war ja auch bei der altgriechischen Totenklage ein solcher Refrain der ganzen Trauerversammlung üblich. Denn während die zur feierlichen Prothesis entbotenen Sänger und Sängerinnen mit den umstehenden Frauen und Dienerinnen die gemeinschaft-

---

[1] Ewald, Die Dichter des Alten Bundes I 186 ff.

[2] Budde, Das hebräische Klagelied, in Zeitschr. für alttestamentl. Wissenschaft 1882, 24 ff.

[3] Wellhausen, Reste arab. Heidentums 160.

[4] Vgl. Meißner in der Wiener Zeitschr. f. die Kunde des Morgenlandes XII 59 ff.

liche Totenklage anstimmten, fielen die übrigen Teilnehmer mit einem Epiphthegma ein [1].

Insbesondere aber lassen die noch heute in der Umgegend von Damaskus üblichen Klagegesänge eine vielfache Übereinstimmung mit der im Alten Testamente geschilderten Sitte erkennen. Wie an den Hochzeitsfeiern nimmt auch an der Totenklage, die sich mindestens sieben Tage lang fortsetzt und in zahllosen Liedern zum Lobpreis des Entschlafenen und zum Ausdruck der Trauer der Hinterbliebenen ergeht, das ganze Dorf, der ganze Beduinenstamm Anteil. Nach der eingehenden Schilderung dieser Feierlichkeiten durch Wetzstein [2] trägt in Damaskus ein eigener geschulter Weiberchor (die lattâmât, d. h. die sich ins Antlitz schlagen) und auf dem Lande die berufsmäßige Solosängerin (die kauwâla, d. h. die Sprecherin, Dichterin) die stets metrisch geformten und gereimten Nänien vor, während die das Zelt umringenden Frauen mit einem Wehruf respondieren. Sie heißen daher reddâdât (die Respondierenden) oder neddâbât und nauwâhât (Klagefrauen). Der Wehruf, in Syrien wélwêla, an der Küste hin und wieder wilwâl genannt, besteht aus dem Wörtchen wêl (Wehe mir!) [3].

Trotz der dürftigen Zeugnisse über den Volksgesang in der vordavidischen Periode läßt sich doch soviel erkennen, daß das Volk bei religiös-nationalen Feiern den kunstvoll gefügten Solovorträgen nicht stumm zuhörte, sondern durch kurze, öfter eingestreute Zwischenrufe seine Teilnahme bekundete. Auch darf angenommen werden, daß gerade jene Lieder, die

---

[1] An Achills Leiche standen die Mutter, die Nereiden als Verwandte, und den ἀοιδοί entsprechend die neun Musen (Hom., Odyss. 24, 58 ff). Bei der Prothesis Hektors sangen bestellte Sänger die Trauerklage, während Weiber laute Wehrufe ausstießen (Il. 24, 719 ff). Über die griechischen Klagegesänge vgl. I. Cäsar, De carminis Graecorum elegiaci origine et notione (1841); Bode, Gesch. der hellenischen Dichtkunst II 1, 124 ff.

[2] „Die syrische Dreschtafel" in Bastians Zeitschr. f. Ethnologie 1837, 270—302.

[3] Vgl. die Wehrufe in Jr 22, 18 (1 Kg 13, 30); Jr 34, 5.

aus dem Empfinden der Volksseele erklungen sind, mitten aus einem stürmisch bewegten Leben aufblühten und ein treues Bild der geschichtlichen Verhältnisse gaben, unter denen sie entstanden, von Mund zu Mund sich fortpflanzten. So mochte wohl das Deborahlied hauptsächlich unter den Stämmen Issachar, Sebulon und Naftali, die durch den Sieg am meisten gewonnen hatten, fortleben. Ist doch selbst in den trübsten Zeiten das religiöse Lied nicht ganz verhallt, wie der Lobgesang Annas, der Mutter Samuels, zeigt (1 Sm 1, 11), ein liebliches Seitenstück zu dem erhabenen Kriegsliede und ein echtes Denkmal der Volksdichtung.

4. Einflüsse der ägyptischen und kanaanitischen Kultmusik.

Inwieweit Israels Singweisen durch die ägyptische Gesangs- und Musikpflege beeinflußt waren, läßt sich mangels unzweifelhafter Kriterien nicht mehr nachweisen. Wohl sind die Ägypter ein musikalisch ganz besonders veranlagtes Volk, und heutzutage noch wird dem Reisenden der singende Ägypter sofort auffallen, ob er an der Arbeit ist oder auf einer Strohmatte ausgestreckt am Boden liegt[1]. Wenn Diodor[2] den Altägyptern die Übung der Musik wegen der verweichlichenden Einwirkung auf den Menschen abspricht, so spendet doch Plato[3] ihrem nach Melodie und Rhythmus streng geregelten Chorgesange für bestimmte Festzeiten und Götter, worin die Jugend unterwiesen wurde, hohes Lob. Wie die Inder ihren Rigveda, die Griechen ihre orphischen Hymnen, so hatten auch die Ägypter unter ihren 24 Büchern, welche die Sternkunde, die Lehre von den heiligen Maßen und Riten enthielten, „zwei Bücher des Sängers“, deren Inhalt aus Hymnen, Anrufungen und Doxologien, also aus Lobgesängen auf Götter und Könige bestand[4]. Die gottesdienstliche Musik, welche

[1] Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter; übersetzt von Zenker II 187. S. auch die bei Bücher (Arbeit und Rhythmus 427 bis 439) aufgeführten Lieder der Nilschiffer.

[2] Bibl. hist. 1, 81. [3] Leg. 2, 656; 7, 799 f.

[4] Rosellini, Description de l'Égypte II (1832) 91. Vgl. auch A. Wiedemann, Die Religion der alten Ägypter (1890) 23 ff.

wegen ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt aufrichtig bewundert ward und in Würde und Ansehen stand[1], wurde von einer, ähnlich den Leviten (1 Chr 15, 16), bestellten Klasse von Tempelsängern ausgeführt, welche ihre Kunst vom Vater auf den Sohn vererbten. Bei diesem hohen Stande der ägyptischen liturgischen Musik ist kaum zu bestreiten, daß trotz der Verschiedenheit der mosaischen und ägyptischen Kultformen infolge des langen Verkehres beider Nationen ein gewisser Einfluß auf die musikalische Übung Israels sich geltend machte. Die Pauke, ein mit weißem Fell überspannter Schellenreif, dessen sich Mirjam zur Begleitung des Reigens und Chorgesanges am Schilfmeere bediente (Ex Kap 15), stammte aus Ägypten[2]; ebenso wurde die zum Sammeln des Volkes, beim Aufbruch vom Lager und bei verschiedenen kultischen Anlässen geblasene Chazozerah (Nm 10, 2 ff) nicht erst von Moses erfunden, wie Flavius Josephus angibt[3], sondern war das Signalinstrument im ägyptischen Heere[4].

Doch kann dasselbe vom israelitischen Gesange im allgemeinen nicht behauptet werden. Denn die Begleitung des Opfers mit Gesang und Tanz ergibt sich aus der Natur der äußeren und öffentlichen Gottesverehrung ebenso wie die Errichtung von Tempeln und Altären. Auch darf wohl für Israel angenommen werden, daß das als Erbgut von Geschlecht zu Geschlecht erhaltene Kultuslied über die Anfänge der uns überlieferten gottesdienstlichen Gebräuche hinausgeht. Denn sobald sich kultische Gebetsergüsse eingelebt haben, werden sie in musikalischer Sprache mit einer gewissen Modulation der Stimme vorgetragen.

---

[1] Vgl. Wilkinson, The manners and customs of the ancient Egyptians I (1875) 445.

[2] Über die auf ägyptischen Bildern und Skulpturen oftmals abgebildeten zwei Arten von Handpauken, wovon die ägyptische Abteilung des Louvre-Museums ein schönes Exemplar besitzt, vgl. Weiß, Die musikalischen Instrumente im Alten Testament 99.

[3] Antiq. 3, 11, 5.

[4] Weiß a. a. O. 94. Greßmann (a. a. O. 30 31) vermutet darunter auf Grund der etymologischen Bedeutung von חֲצֹצְרָה ein eng geformtes und darum gellendes Instrument.

Dagegen mag der von tanzenden Männer- und Frauenchören aufgeführte Wechselgesang aus ägyptischen Feiern herübergenommen sein. Denn die gesangliche Ausstattung des Götzenfestes (Ex 32, 18 19) war wohl ebenso, wie das goldene Kalb nach dem Modell ägyptischer Bilder verfertigt wurde, eine Nachahmung der Apisfeste[1]. Gehörten doch zu den großen Ehren, die dem Apisstiere zu teil wurden, auch Gesänge von Jünglingen, die ihn bei seinem Umzuge begleiteten, bis sie, vom Geiste ergriffen, prophezeiten[2]. Moses, der nach Aussage des hl. Stephanus (Apg 7, 22) Zögling ägyptischer Priesterweisheit war, nach einer unbewiesenen Tradition bei Manetho[3] sogar heliopolitanischer Priester gewesen sein soll, jedenfalls aber mit heiliger Musik vertraut war, erkannte in den Jubelgesängen des Volkes, das Josua für Kriegslärm hielt, sofort ein lautes Wechselsingen. Nicht minder erinnern die beim Heiligtum tanzenden und singenden Frauen (Richt 21, 21)[4] und die Veranstaltungen bei der Übertragung der Lade nach Sion, wenn sich Saitenspieler, von Jungfrauen mit der Handpauke umgeben, den Fürsten anschlossen (Ps 67, 26), an ägyptische Sitten im Tempeldienste und bei Festzügen[5].

Musikalische Schwierigkeiten standen einer solchen Annäherung Israels an ägyptische Singweisen kaum entgegen. Denn diese werden wie noch heutzutage in einfacher Rezitation unter Wiederholung gewisser melodischer Phrasen be-

---

[1] Nach Ez 20, 18 24 dienten die Israeliten in der Wüste ägyptischen Göttern. Darin liegt ein Hinweis, daß jenes Stierbild ägyptischen Ursprungs gewesen ist. Auch die Kirchenväter betrachteten den Mnevisdienst als Substrat für den Stierdienst der Israeliten. Vgl. Scholz, Götzendienst und Zauberwesen bei den alten Hebräern (1877) 111; Bäthgen, Beiträge zur semitischen Religionsgeschichte I (1888) 197.

[2] Wiedemann, Die Religion der alten Ägypter (1890) 100.

[3] Bei Flav. Ios., C. Apion. 1, 26, 9; 28, 12.

[4] Vgl. Haneberg, Die religiösen Altertümer der Bibel (1869) 254.

[5] Nach Herodot., Hist. 2, 48 (Ed. Dietsch 1876), sangen Frauen unter Vorantragen von Götterbildnissen das Lob des Osiris; bei der Feier des Dianafestes zu Bubastis führten Männer- und Frauenchöre unter Trommelschlag und Flötenspiel Gesänge und Tänze auf. Ib. 2, 60.

standen haben[1]. Auf eine solche Ähnlichkeit des musikalischen Vortrages läßt die verwandte Form hebräischer Dichtungen mit der Hymnenpoesie Ägyptens schließen. Der Siegesgesang Israels am Schilfmeere (Ex 15, 1 ff) verrät deutliche Spuren eines solchen Zusammenhanges; ebenso erinnert die Anordnung der Gedanken und der Parallelismus der Glieder, z. B. in dem schönsten und längsten der erhaltenen Hymnen auf Amon-Râ, vielfach an die Weise des Ebenmaßes in den Psalmen, mit deren Wortlaut sich sogar manche Sätze, abgesehen von der ganz anders gearteten Auffassung der Gottheit, vollständig decken[2].

Es läßt sich daher eine Beziehung der gottesdienstlichen Musik Israels zur ägyptischen direkt, wenn auch nur in bescheidenem Umfange, nachweisen. Dagegen können über einen Einfluß der kanaanitischen Kultmusik, soweit dieselbe überhaupt Eigentümlichkeiten besaß, nur Vermutungen ausgesprochen werden. Anfangs mag wohl bei der Ähnlichkeit gewisser gottesdienstlichen Formen[3] vielfach nur eine Vermengung des Jahvekultes mit der Götterverehrung stattgefunden haben, indem man Jahve mit heidnischen Zeremonien, also auch mit Gesängen, verherrlichte[4]. Allmählich aber trat die zartere und geistige Religion Israels vor dem verführerischen sinnlichen Naturkulte der neuen Freunde zurück. Besonders gab sich Sichem, wo starke Reste der kanaanitischen Bevölkerung mit den Israeliten untermischt wohnten (Richt 9, 28), nebst den mit ihm verbündeten Städten (9, 22 50) an Báalberith, d. h. den Báal des Bündnisses, hin (9, 4 46). Und

[1] Lauth (Die altägyptische Musik, in Sitzungsber. der k. Akademie der Wissensch. Histor. Kl., München 1873, Hft 4, S. 568) weist auf die Ähnlichkeit mit dem altgriechischen Gesange hin und will sogar in den gregorianischen Weisen ägyptische Einflüsse infolge der frühzeitigen Ausbreitung des Christentums im Niltale erkennen.

[2] Vgl. Brugsch, Hieroglyphische Grammatik (1872) 97 ff; Wiedemann a. a. O. 64 ff.

[3] S. die eingehende Darlegung der hauptsächlichsten Formen der Götterverehrung bei Scholz a. a. O. 54 ff.

[4] Über den Höhendienst, die Mazzeben und Ascheren s. Bäthgen a. a. O. 202 ff. Scholz a. a. O. 162.

nach dem Tode des Richters Jaïr finden wir bei den Israeliten syrischen, phönizischen, moabitischen, ammonitischen und philistäischen Kult, daneben auch die kanaanitische Verehrung der Báale und Astarten (Richt 10, 6 10). Da Israel mit dem Kulte auch die gebräuchlichen Formen der Verehrung der Götter annahm, deren Namen anrief (1 Kg 18, 24) und pries (Jos 23, 7), so wird es auch die demselben eigentümlichen Kultlieder gesungen haben. Eine Vorstellung hiervon gewährt uns die mit dieser rohsinnlichen Naturvergötterung verbundene orgiastische Musik, die in ähnlicher Weise wie beim griechischen Kybele-[1] und Dionysoskulte[2] hauptsächlich als pathologisch wirkendes Reizmittel angewendet wurde und daher vorzugsweise nach der physiologischen Bedeutung des Tones und der dynamischen Stärke eines Ensemble von Instrumenten in Betracht kam[3]. Der wilde Taumel, das von rasenden Tänzen und rauschender Musik begleitete Jauchzen, womit das Weissagen der Báal- und Astartepropheten (1 Kg 18, 26 28) verbunden war[4], kam jedenfalls auch bei den Kultgesängen zum Ausdruck.

---

[1] Auch hier gab sich das Erfülltsein vom Wesen der Gottheit, ein Zustand, der geradezu als μανία und λύσσα (Anthol. Palat. 6, 51) bezeichnet wird, in wilden Tänzen und Ausrufen kund.

[2] Über die Ähnlichkeit in der Form zwischen dem Kybele- und Dionysoskulte vgl. Roscher, Mytholog. Lex. II (1890 ff) 1658 f.

[3] Vielleicht ist mit der Herübernahme der metallenen Schlaginstrumente aus dem kanaanitischen Götterkulte die auffallende Tatsache zu erklären, daß dieselben erst von den Büchern Samuels an (1 Sm 18, 6; 2 Sm 6, 5) erwähnt werden. Der Verfasser des Buches De Syria Dea n. 50 (Ed. Lips. [1881] III 361) führt unter den Instrumenten, welche die heiligen Gesänge (ἔνθεα καὶ ἱρὰ ᾄσματα) bei einem Feste zu Hierapolis, der Kultusstätte der Atargatis, begleiteten, die Flöte und das dumpftönende Tympanon an.

[4] S. die Schilderung bei Movers, Untersuchungen über die Religion und die Gottheiten der Phönizier I (1841) 682. Diesen Charakter aufreizender Sinnlichkeit behielt die Musik der Phönizier auch später noch bei. Aristides (De mus. 2, 72) nennt dieselbe geradezu schlecht und heillos (κακομουσία), geeignet, die Seelenkraft zu schwächen. Juven., Sat. 3, v. 62, beklagt sich, daß der syrische Orontes, in den Tiber fließend, Pfeifen, Pauken und schräggespannte Saiten (der Harfe) mitgebracht habe.

Zweites Kapitel.

Der gottesdienstliche Volksgesang seit der Organisation der Tempelmusik.

1. Die Teilnahme des Volkes an der Tempelpsalmodie.

Inwieweit David, „der liebliche Sänger Israels“ (2 Sm 23, 1)[1], der selbst in Najoth bei der von Samuel gestifteten Prophetengenossenschaft Aufnahme gefunden (1 Sm 19, 8), durch Dichtung, Musik und Gesang den nationalen Kult neu belebte, und inwieweit hierbei der Volksgesang zur Geltung kam, hängt von der Beurteilung des geschichtlichen Wertes ab, der den Angaben der Chronik über Tempelmusik und Gesang beizumessen ist. Stammen die dort erwähnten musikalischen Institutionen für den Kult und die levitischen Sängergilden (1 Chr 6, 31 ff; 16, 4—7 37 42; 23, 5; 25, 1—31. 2 Chr 5, 12 13) erst aus der nachexilischen Zeit, so kann auch der Volksgesang, der schon an sich der Führung bedarf, aber auch wegen seines responsorienartigen Charakters geschulte Chöre voraussetzt, hier keine Stelle gefunden haben. Die katholischen und ältere protestantische Erklärer[2] eignen den Mitteilungen der Chronik, die ins einzelne gehen und gleichzeitigen Quellen entnommen sind, historische Glaubwürdigkeit zu[3], während neuere protestantische Kritiker in diesen Berichten eine Schilderung der Tempelmusik aus der Zeit des Chronisten erkennen wollen. Büchler[4] kommt nach eingehender Besprechung von 2 Chr 29, 26—30 und der in der Chronik auf Tempelmusik bezüglichen Stellen zu dem Ergebnis, daß die Vorlage des Chronisten von den Leviten, die bei jeder Opfer-

[1] Dieser Ausdruck scheint darauf hinzuweisen, daß David Verfasser religiöser Gesänge ist. Über die Übersetzung vgl. Driver, Einl. in die Literatur des Alten Testaments 409, A. 1.

[2] Die Zusammenstellung der protestantischen Literatur s. bei Just. Köberle, Die Tempelsänger im Alten Testament (1899) 5 ff.

[3] Vgl. Kaulen, Einleitung in die Heilige Schrift[3] (1890) 246.

[4] Zur Geschichte der Tempelmusik und der Tempelpsalmen (Zeitschr. f. alttestamentl. Wissenschaft 1899, 133).

handlung, beim täglichen Opfer des Morgens und Abends singen und spielen, nichts wisse; auch sei von Tempelmusik und Instrumenten außer den Trompeten, deren sich das Volk zum Ausdrucke seiner Freude bediente, nirgends deutlich Erwähnung getan. Erst der Chronist habe die Angaben über Gesang und Musik im Heiligtume in den Bericht seiner Vorlage an sehr vielen Stellen eingerückt. Gegen diese Annahme aber und zu Gunsten der traditionellen Anschauung sprechen äußere Gründe. David, der nach 1 Sm 16, 18; 2 Sm 1, 17 ff; 3, 33 ff; 6, 22; 23, 1 ff selbst schöpferisch auftrat in Musik und Gesang zur Verherrlichung des Gottesdienstes und nach Am 6, 5 auch als Erfinder von Instrumenten gilt, war an dem Aufschwunge der Musik zur Zeit Samuels irgendwie beteiligt. Wenn auch 2 Sm 19, 36 nicht levitische Sänger, sondern Gesangskünstler zum Zwecke der Unterhaltung erwähnt sind, so scheint doch aus Am 8, 3 die Existenz von Tempelsängerinnen hervorzugehen. Auch weisen noch andere Spuren auf davidischen Ursprung hin. Bedeutsam ist vor allem ein bisher unbeachtetes Zeugnis im assyrischen Berichte über den Feldzug Sanheribs im Jahre 701 gegen Juda[1]. Zu der dem König Hiskia auferlegten Kriegskontribution, welche auch in 2 Kg 18, 16 erwähnt ist, zählten auch Musiker und Musikantinnen, die jedenfalls ein Ensemble für öffentliche Veranstaltungen bildeten und wohl auch die Tempelmusik besorgten. Nach dem Exile kehren sodann nicht weniger als 128 (148) Sänger zurück, versehen mit den Geschlechtsregistern, welche ihre Abstammung von Asaph, dem Dichter und Sänger aus Davids Zeit, nachweisen sollten (Esr 2, 41 62). Beim Wiederaufbau des Tempels spielen sie mit Zimbeln nach Vorschrift des Königs David und bringen dem Herrn Loblieder dar (Esr 3, 10). Auch Nehemia gedenkt der Sänger und Torhüter nach der Anordnung Davids und Salomons mit dem Beifügen: „In den Tagen Davids und Asaphs waren vorzeiten Häupter über den Sängern“ (12, 45 46). Diese und ähnliche

[1] Bei Schrader, Die Keilinschriften und das Alte Testament (1882) 45 f.

Stellen (Neh 12, 34 36. Esr 3, 10; 8, 20) lassen in David den Begründer der Tempelmusik und in den Mitteilungen der Chronik die Wiedergabe historischer Nachrichten irgend welcher Form, die dem Verfasser zu Gebote standen, erkennen.

Aber auch die ganz allgemeine Erwägung, daß Tempelmusik ohne Organisation kaum bestanden hat, führt zu demselben Ergebnis, zumal Kultus und Opfer zu allen Zeiten und insbesondere nach der mosaischen Institution in Israel von größter Bedeutung waren. In den Büchern der Könige und in den Schriften der Propheten erscheinen sie geradezu als Hauptsache im Leben des Volkes (Am 4, 4 f), um an den Segnungen der Theokratie teilnehmen zu können. Einige Stellen lassen aber auch direkt die Verwendung von Gesang und Musik bei der Opferfeier und gottesdienstlichen Prozession erkennen. Die allgemein gehaltene Ausdrucksweise der Heiligen Schrift verbietet solche Schlußfolgerungen nicht, da sie vom Gesange durchwegs nur wenig und auch von dem reichen Apparat an Instrumenten, welchen Israel gleich den übrigen orientalischen Völkern besaß, fast nur die Namen berichtet, nichts aber über Gestalt und die Art des Gebrauches. Nach Am 5, 23 verabscheut Jahve die Lieder, welche das von ihm abgefallene, nur auf die äußere Zugehörigkeit zum Bundesvolke pochende Israel singt. Dieser Gesang, der ihm nur lästiger Lärm ist (הֲמוֹן שִׁרֶיךָ Vers 23), stand aber in Verbindung mit der Darbringung der verschiedenen Gattungen von Opfern (Vers 22) beim Gottesdienste in den Heiligtümern des nördlichen Reiches. Auch bei der Überbringung der Bundeslade von Kirjat-Iearim nach Sion tanzten und spielten David und das ganze Haus Israel vor Jahve (2 Sm 6, 5). Gesänge können dabei nicht gefehlt haben, da Kinnor und Nabel vorzugsweise zur Begleitung des Gesanges dienten[1]. Auch bei der Salbung Salomons mischte sich der Festjubel des Volkes unter das Flötenspiel (1 Kg 1, 40), in Klgl 2, 7 ist von einem Freudengeschrei der Feinde in den Hallen des

[1] Weiß, Die musikalischen Instrumente im Alten Testament 10.

Tempels die Rede, als ob Festtag wäre, und in Is 30, 29 stellt der Prophet, um die große Freude Israels beim Gerichte Jahves über die Feinde seines Volkes auszudrücken, einen Vergleich mit der ersten Passahnacht an und verkündet, daß der Gesang dann sein wird wie damals. Diese Nachrichten gewähren zwar keine bestimmte Vorstellung von dem Charakter der Gesänge und der Art ihres Vortrages; doch kann, ohne gerade die naive Ehrfurcht der Rabbinen vor den musikalischen Institutionen des Tempels zu teilen[1], und auch abgesehen von den Mitteilungen des Chronisten, behauptet werden, daß das Ensemble eines so mannigfaltigen Orchesters in Verbindung mit Gesang eine gewisse Ordnung in der Aufeinanderfolge der Tonstücke voraussetzt. Diese ist schon in der Natur der Sache begründet und wird auch durch die in Ps 67, 26 angegebene Prozessionsordnung bestätigt[2]. Aus Jr 33, 10 11 scheint hervorzugehen, daß auch das Volk bei solchen Anlässen mit einigen stehenden Formeln gesanglich beteiligt war; denn der Prophet spricht hier, abgesehen von der Wiederkehr des frohen Treibens im erlösten Jerusalem, auch vom Lobpreis Gottes im Tempel unter Hinweis auf die liturgische Doxologie: „Preiset Jahve Zebaoth, weil er gütig ist; denn ewig währet seine Gnade!"

Die bedeutsamste Rolle im kultischen Gesange Israels kam den Psalmen zu. Die Frage nach ihrer Verwendung schon beim vorexilischen Gottesdienste hängt zusammen mit der Frage nach ihrem Alter. Die Ansichten hierüber sind sehr verschieden; im allgemeinen wird es höher anzusetzen sein, als es die neuere Kritik zu bestimmen pflegt[3]. Für unsern Gegenstand nun kommt nicht der Nachweis vom gottesdienstlichen Gebrauche einzelner Psalmen in Betracht, son-

[1] S. Massechet Tamid 7, 3, Sukka fol. 50 ff, Erachin 10 ff und Schabuoth 15 b. Dieses tritt noch zu Tage an jenen Stellen, wo die Musik in rein haggadischer Weise ausgedeutet wird. Näheres bei Ackermann, Das hermeneut. Element der bibl. Akzentuation (1883) 485.

[2] Vg. S. 46.

[3] Vgl. Delitzsch, Bibl. Kommentar zu den Psalmen[5] (1894) 11 ff; Kaulen, Einleitung in die Heilige Schrift[3] 308 309.

dern die liturgische Verwendung des vorliegenden Psalters als einer sukzessive entstandenen Sammlung von Liedern. In Rücksicht darauf ist der Psalter als das liturgische Gesangbuch im Tempel des Esdras und der vorchristlichen Synagoge zu bezeichnen [1], worauf schon die Geschichte seiner Entstehung hinweist. Er stellt nämlich ebensowenig die lyrische Anthologie der Hebräer dar (de Wette), als die Entwicklung der heiligen Literatur eine bloß kunsthistorische oder ästhetische Bedeutung hatte; vielmehr ist er ursprünglich und zunächst das für den gottesdienstlichen Gebrauch eingerichtete und bestimmte Volksgesangbuch und führt daher auch den Namen ספר תהלים [2]. In der vorliegenden Gestalt ist er, wie wohl kaum mehr bezweifelt werden dürfte, das Werk nachexilischer Redaktoren, worauf schon altchristliche Tradition hinweist [3]. Eine reiche Geschichte von Sammlungen lyrischer Gesänge ist ihm vorausgegangen, welche wohl leichter erforscht werden könnte, wenn nicht der Psalter selbst fast die einzige Quelle dieser Erkenntnis bilden würde. Inwieweit eine Umarbeitung der zu Grunde liegenden größeren und kleineren Sammlungen zu kultischen Zwecken stattgefunden, bis er die gegenwärtige Gestalt erreichte, läßt sich nur vermutungsweise angeben. Bickell [4] nimmt an, daß die jetzige Psalmensammlung von der früheren nicht bloß in einzelnen Zügen verschieden ist, sondern bei einer großen Reihe von Psalmen den ursprünglichen Aufbau geändert hat. Grimme [5] sucht darzutun, daß bei den gemischt metrischen Psalmen eine bewußte redaktionelle Tätigkeit von seiten der Gemeinde oder einzelner mit ihr in Fühlung stehender Personen stattgefunden und zwar

---

[1] Cornely, Introductio specialis II 2 (1887) 112 ff. Lagarde, Orientalia II (1879) 15.

[2] Vgl. Lagarde, Erklärung hebr. Wörter (1880) 23.

[3] Esdras enim, ut antiquae traditiones ferunt, incompositos eos et pro auctorum aut temporum diversitate dispersos in volumen unum collegit et rettulit. Hilarius, Tract. super Psalmos. Corp. script. eccl. lat. XXII (1891) 9.

[4] Carmina Vet. Test. metrice (1882) 219 ff.

[5] Psalmenprobleme. Collect. Friburg., fasc. 12 (1902), 138.

zu einer Zeit, als man die Überbleibsel der religiösen Dichtungen der Vorzeit für den Gemeindegebrauch zurecht legte. Beer[1] kommt bei der Untersuchung des Wechsels in den Subjekten Ich und Wir innerhalb der Psalmendichtung teilweise zur Folgerung, daß die Psalmen Gemeindelieder sind, die erst durch das eklektische, kompilatorische und glossatorische Verfahren der Herausgeber für den gottesdienstlichen Gebrauch eingerichtet wurden.

Ist somit auch das Urteil, inwieweit die uns vorliegende Textform eine einheitliche, in sich organisch abgerundete Liedersammlung bietet, zurzeit noch wenig geklärt, so läßt sich doch die kultische Verwendung des Psalters mit Sicherheit nachweisen.

Die Doxologie am Schlusse des vierten Buches: „Gepriesen sei Jahve, der Gott Israels, von einem Äon bis zum andern!" und die Aufforderung: Das ganze Volk spreche: Amen, Halleluja! (Ps 106, 48), zeigen deutlich, daß die Psalmen für den öffentlichen Gebrauch bestimmt waren. Der Chronist (1 Chr 16, 36) fügt diese Unterschrift dem von ihm redigierten Liede bei und bezeugt zugleich die wirkliche Aufführung des Chronikliedes mit den Worten: „Gepriesen sei Jahve, der Gott Israels, von einem Äon bis zum andern! Und das ganze Volk sprach: Amen."

Daß der ganze Psalter kultische Verwendung gefunden, läßt sich nur indirekt erschließen[2]. Die wahrscheinlich aus Ps 136 entnommene Formel, welche in 1 Chr 16, 41; 2 Chr 5, 13; 7, 13; 20, 21; Esr 3, 11 wiederkehrt, bildete einen Bestandteil von Festliedern, vermutlich einen für den einfallenden Gesang der Menge bestimmten Kehrvers. Auch die in der Chronik, bei Esra und Nehemia häufig begegnende Formel: „Singen mit Lob und Danken", womit vielleicht auf die Hallelpsalmen und auf die Ermahnung zum Lobe Gottes in Ps 105—107 115 136 Bezug genommen ist, führt zu diesem Schlusse. Insbesondere weisen sich noch die Ps 38 70 100 durch ihre Beischriften als Kultlieder aus. Diese

[1] Individual- und Gemeindepsalmen (1894) IX. Vgl. auch Stekhoven in der Zeitschr. f. alttestamentl. Wissenschaft IX (1889) 184 ff.

[2] Grätz, Psalmen I (1882) 86.

dürftigen Nachrichten werden einigermaßen ergänzt durch Zeugnisse aus Talmud, Septuaginta und auch durch den masoretischen Psalter selbst[1].

Die sittliche Zubereitung des Volkes für den Psalmengesang war mit dem babylonischen Exile gegeben. Es mußten erst viele Einzelne unter den Prüfungen des Lebens das rechte Wort des Gesanges und des befreienden Liedes lernen, ehe sich die Psalmen zu einer solchen Sammlung von Volksgesängen gestalten konnten, ob nun die Klage über die Verkehrtheit und Ungerechtigkeit der Welt wie in Ps 3—5 7 11 12, oder die Furcht vor dem drohenden Tode und der Hinfälligkeit des Lebens wie in Ps 6 13 39, oder das drückende Bewußtsein der eigenen Schuld wie in Ps 51, mit dem ringenden Liede zum Ausdrucke kommt. Und als die aus der babylonischen Gola Heimgekehrten sich zur קהל vereinigten, waren gerade die aus dem Offenbarungsboden der heiligen Geschichte Israels entsprossenen Psalmen, welche ein Bild des israelitischen Glaubenslebens gaben und eine Sprache redeten, die aus der in die innerste Empfindung aufgenommenen Offenbarung heraustönte, die besten und schönsten Gebete und Gesänge der Gemeinde.

Der Psalter war aber nicht bloß für den Dienst im Heiligtum bestimmt, sondern diente auch als Trost- und Erbauungsbuch für den Einzelnen. Nach 1 Makk 1, 59 waren Gesetzesabschriften unter dem Volke verbreitet. Wie der einzelne Jude sein Leben nach dem Gesetze regelte, wird er auch, was aus der Überschrift zu Ps 102 hervorzugehen scheint, den Psalter zur Andacht für sich und in Privatvereinen benutzt haben[2]. Die Ps 113—118 dienten zur Erbauung im häuslichen und im freundschaftlichen Kreise, und aus dem in Jak 5, 13 angeführten Gebrauche der Psalmen in der urchristlichen Gemeinde ist wohl der Rückschluß statthaft auf eine ähnliche Verwendung

---

[1] S. den näheren Nachweis in den bekannten Psalmenkommentaren; eine übersichtliche Zusammenstellung besonders bei Bäthgen, Die Psalmen übersetzt und erklärt[3] (1904) xxi ff.

[2] Cheyne, The origin and religious contents of the Psalter (1891) 81, Note dd. Winer, Bibl. Realwörterbuch, Art. „Schreibkunst".

in der vorchristlichen Synagoge. Die Fähigkeit des Lesens darf doch überall da vorausgesetzt werden, wo eine einigermaßen gründliche Gesetzeskenntnis vorhanden war; denn gerade auf das wirkliche Lesen des Schrifttextes ward Gewicht gelegt[1].

Die Psalmen waren somit Gemeingut des ganzen Volkes geworden. Aus der Beischrift לְלַמֵּד (zu lehren, Ps 60) geht auch hervor, daß dieser Psalm und vermutlich noch andere gleich der Elegie Davids (2 Sm 1, 18) von der Jugend gelernt wurden, denn im zweiten jüdischen Staatsleben gehörten Musik und Gesang, die durch die Berührung mit griechischer Kunst noch mehr ausgebildet wurden, unstreitig zu den Unterrichtsgegenständen in der Schule[2].

Doch war der Psalter nicht eine Liedersammlung für das Volk im Sinne unserer Gesangbücher, aus denen es etwa in Wechselchören die Lieder zum Gottesdienste entnommen hätte. Denn den Gesang im Tempel besorgten die Leviten, deren Chöre das Volk vertraten (1 Chr 16, 4 u. a.). Dieses selbst fügte nur, wie im folgenden nachgewiesen werden soll, gewisse Responsorien der Psalmodie refrainartig ein. Die von älteren Schriftstellern[3] und noch von Schöpfer[4] vertretene Meinung eines Gemeindegesanges nach heutigem Brauche ist offenbar von der erst in der nachtalmudischen Periode üblich gewordenen Psalmenrezitation beeinflußt worden. Auch wäre ein geregelter Gesangsvortrag durch das Volk nicht wohl denkbar, wenn die gemischt metrischen Psalmen im Tempel nicht rezitativisch, sondern in einer Stichos, Vers oder Strophe umfassenden Melodie zum Vortrag gekommen sein sollten. Unter dieser Voraussetzung, die aber kaum haltbar erscheint[5], kommt Grimme

---

[1] E. Schürer, Geschichte des Volkes Israel II[3] (1898) 421.

[2] Hamburger, Real-Enzykl. f. Bibel u. Talmud, Abtl. 2 (1883), 1245.

[3] Z. B. Lundius, Die alten jüdischen Heiligtümer (1738) 1070 u. ö.

[4] Geschichte des Alten Testamentes (1902) 272.

[5] Vgl. auch Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den alten Hebräern (1829) 121; Archäologie der Hebräer I (1855) 272 ff; Winer, Bibl. Realwörterbuch II 120 ff; Schenkel, Bibellexikon IV (1875) 256 ff; Thierfelder, De Christianorum psalmis et hymnis (1868) 8; Nowack, Archäologie I 272; Köstlin, Gesch. der Musik[6] (1908) 22 f.

sogar zur Folgerung, daß der Psalter nur eine mit dem Gebetsritus der Gemeinde verbundene Sammlung poetischer Texte bildete[1].

Zu den gebräuchlichsten Responsorien des Volkes gehörten „Amen[2], Halleluja", auch „Amen et hymnum Deo" (1 Chr 16, 36) am Schlusse der mit melodischen Bewegungen vorgetragenen Gebete und Doxologien. Ersteres, schon beim Priestersegen und bei der feierlichen Eidesleistung (Nm 5, 22. Dt 27, 15 ff) üblich, diente zum Abschlusse der Festlieder als Bekräftigung der Lobpreisung, diese gleichsam wiederholend. So klingt im Amen, Halleluja, womit das Volk den Prozessionsgesang bei der Übertragung der Bundeslade abschloß (1 Chr 16, 36), der Jubel und Dank wieder, der in diesem herrlichen Denkmal hebräischer Lyrik zum Ausdrucke kommt. Nach Neh 8, 6 hob das Volk während des Amen Amen die Hände zum Himmel und verneigte sich zur Erde, wie es im zweiten Tempel beim Priestersegen stets zu geschehen pflegte[3]. Doch wurde das Amen vom Volke beigefügt nicht nur an den im Psalmtexte angegebenen Stellen, sondern bei allen liturgisch verwendeten Psalmen, welche mit der Doxologie endigten. Wenn solches nur in den seltensten Fällen bemerkt ist, so kommt dieses auf Rechnung des Abschreibers, wie ja auch die Doxologie zu Ps 95, obwohl sie im Psalter fehlt, in das Chroniklied (1 Chr 16, 36) aufgenommen wurde. Um ein gleichzeitiges Respondieren zu ermöglichen, forderten die Leviten durch Winken mit einem Tuche[4] hierzu auf, oder es war das Responsorium schon durch die Tradition bestimmt.

Dieser Brauch, mit Amen zu respondieren, erhielt sich auch im synagogalen Gebetsritus, wie aus dem jerusalemischen Berachoth (Ende S. 14 c) und dem babylonischen Taanith (S. 16 b) hervorgeht, und fand daher auch in dem neutestamentlichen Gottesdienst Aufnahme (1 Kor 14, 16). Bei den sieben längeren

---

[1] Grimme, Psalmenprobleme 146 f.

[2] Neh. 5, 13; 8, 6. Tob 8, 8. Von Vitringa (De synagoga vetere [1696] 1093) mit Recht communis et vulgata formula antiphonica genannt.

[3] Vgl. Neh 5, 13. Berachoth 5, 4; 8, 8. Taanith 2, 5.

[4] Sukka fol. 10 b.

Eulogien, welche bei Regenmangel den täglichen Gebeten angefügt wurden, und auch nach jedem Segen beim rituellen Passahmahl respondierten die Versammelten mit Amen[1]. Über die Vortragsweise dieser Formel gab das spätere Synagogenritual sogar bestimmte Vorschriften, namentlich durfte der Vorbeter nicht fortfahren, bevor die Gemeinde ihr Amen gesprochen hatte[2].

Als liturgisches Epiphonem und zum allgemeinen, feierlichen Ausdrucke einer Dank- und jubelvollen Stimmung (Tob 13, 22) tönt aus vielen Lobliedern auch das Halleluja entgegen, bald zu Anfang der Psalmodie wie Ps 111, 1; 112, 1; in Ps 113, 1 dreimal der Ausruf: „Lobet den Herrn, lobet ihr Diener Jahve, lobet den Namen Jahves", bald am Schlusse wie in Ps 115, 17 18; 116, 19; 104, 35; 105, 45, bald auch beim ersten und letzten Vers, z. B. Ps 10 113 117.

Außer diesen beiden kurzen Akklamationen begründete einen besondern Anteil des Volkes am liturgischen Gesange auch der mit manchen Psalmen verwobene Refrain, ein Merkmal echter religiöser und weltlicher Volkspoesie. Der knappe Rahmen eines Solovortrages erscheint dem lebhaften Volksempfinden nicht ausreichend; dieses sucht sich daher einen unmittelbaren und ganz entsprechenden Ausdruck in der Wiederholung oder durch das Einschalten einzelner Worte oder Verse[3]. Die lyrische Einheit des Psalms mag darunter leiden, wie denn auch eine ganze Reihe von nachträglichen Textänderungen, die durch responsorischen Vortrag hervorgerufen wurden, im volksmäßigen Kehrvers ihren Grund haben; auch mag derselbe als ein eingeschaltetes, fremdartiges Stück die Struktur der Chorgesänge häufig stören, doch ist die aktive Beteiligung des Volkes am Kulte, welcher dieses Arrangement zunächst dienen soll[4], höher zu werten als die

---

[1] Bickell, Messe und Pascha (1872) 37—52.

[2] Vitringa, De synagoga vetere 1098 f.

[3] Eine andere Erklärung der Entstehung des Refrains scheint W. Grimm (Einl. zu den altdänischen Heldenliedern [1811] xxxii—xxxiii) zu geben.

[4] Vgl. Zenner, Die Chorgesänge in den Psalmen. Proleg. 24.

poetische und musikalische Bedeutung eines einheitlich gestalteten Liedes.

Wie schon aus Ex 15, 20 21 und 2 Sm 1, 25 27 hervorgeht, wurden solche oft vom Vorsänger oder Chor selbst intonierten oder an die Spitze des Liedes gestellten Schalt- oder Kehrverse an verschiedenen Stellen dem Gesange eingefügt. Der Schrifttext selbst weist ein Responsorium auf bei allen Strophen (Ps 46; vgl. Is 9, 7 bis 10, 4) oder nach jeder zweiten Strophe (Ps 42—43) oder nur nach einzelnen (Ps 80 99 144, 1—11)[1]. Viel häufiger gibt der Text den Kehrvers nur am Schlusse des Liedes an wie „Benedic, anima mea, Domino“ in Ps 103 und „Confitemini Deo coeli, quoniam in saeculum misericordia eius“ in Ps 136[2], oder am Anfang wie „Alleluia, confitemini Domino, quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia eius“ in Ps 106[3] 107 und „Lauda, anima mea, Dominum“ in Ps 146[4], oder am Anfang und Schlusse wie „Benedic, anima mea, Domino“ in Ps 104. Doch wurde das Responsorium nicht nur an den vom Texte verzeichneten Stellen, sondern ähnlich der syrischen Unitha und dem altchristlichen Epiphonem (ὑπακοή) nach jeder einzelnen Strophe oder nach gewissen Abschnitten mehrmals wiederholt.

2. Der Volksgesang in der Synagoge.

Der Zusammenhang der Synagoge mit dem Tempel, die Übertragung der Gebräuche von diesem auf jene und die Bedeutung der Psalmen als Eigentum und Manifest des jüdi-

---

[1] Vgl. auch Bickell, Carmina Vet. Test. metrice (1882) 233; Ewald, Die Dichter des Alten Bundes I 191 ff.

[2] Den zweiten Stichos (quoniam in aeternum misericordia eius) läßt Bickell a. a. O. 94 wegen des Parallelismus nicht als Refrain gelten. Vgl. dagegen König, Stilistik, Rhetorik, Poetik etc. 346. Ebenso kehrt in dem hebräischen Text von Sir 51, 13—29, der in The Wisdom of Ben Sira by Schlechter and Taylor (1899) 23 f veröffentlicht worden, der Refrain vierzehnmal wieder.

[3] Der letzte Psalmvers kehrt wieder in 1 Chr 16, 35.

[4] Halleluja am Schlusse dieses Psalms gehört nach der alexandrinischen Übersetzung zum Anfang von Ps 147 (Bickell a. a. O. 101).

schen Volkes erklären es, daß diese Gesänge auch dorthin wanderten, um als vorzüglichste Gebete allen jenen zu dienen, die ihre Erinnerungen, Hoffnungen und Wünsche auf Gott richteten. Zwar fehlen nähere Berichte aus der Zeit des zweiten Tempels über die Art des Synagogendienstes und des Psalmengesanges insbesondere. Doch mögen die Segenssprüche und Leseabschnitte, Psalmen und kurzen Gebete, vielleicht auch schon Psalmverssammlungen, die in den Gebetbüchern seit Fixierung des Talmud erhalten sind, vom Tempel in die Synagoge übergegangen sein. War doch das synagogale Gebetsritual vorzugsweise aus Psalmen und Psalmversen zusammengesetzt. Die Annahme von Lundius[1], die unter Berufung auf Lightfoot[2] für den Sabbat und die Festtage bereits eine feststehende Praxis im Psalmengesange kennt und demselben auch einen großen Spielraum zuweist, ist nicht haltbar. Wurde schon bei den prophetischen Einrichtungen, als welche die Feierlichkeiten beim Laubhüttenfeste galten[3], der Brauch von den Institutionen geschieden, so ist um so mehr anzunehmen, daß beim Morgen- und Abendgottesdienste die verschiedenen Städte auch verschiedene Gebräuche besaßen. Ferner gibt die Mischna, entsprechend der Bedeutung der Synagoge als Lehrhäuser[4], worin die Anbetung und Lobpreisung Jahves vor der religiösen Unterweisung zurücktrat, über die Lesung der Thora und die Prophetenlektion detaillierte Vorschriften, während vom Psalmengesang vor und nach der Lektion keine Rede ist. Demnach darf das später reich entwickelte Ritual, wozu auch ausgedehnter Psalmengesang gehörte, nicht in die Periode der vorchristlichen Synagoge verlegt werden, wie sich auch die Institution des Chasan mit der Aufgabe, als Vorbeter und Vorsänger liturgische Poesien zu verfassen und durch den Vortrag der Piut zur Bereicherung

---

[1] Die alten jüdischen Heiligtümer (1738) 849.

[2] Horae hebraicae in Matth. 21, 9. Opp. 1686.

[3] Sukka fol. 44a.

[4] Ios. Flav., C. Apion. 2, 17; Antiquit. 16, 2. Philo, Vita Mosis 3, 27 (Mang. 2, 168).

des Kultes beizutragen, erst seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. ausbildete [1].

Doch setzt der Psalmengesang schon gleich in den ersten Zeiten des christlichen Kultes eine gewisse Pflege desselben in der Synagoge voraus. Auch läßt sich die fast überschwengliche Hochschätzung des Gesanges durch die Rabbinen, als im Laufe der Jahrhunderte der den Tempeldienst vertretende öffentliche Gottesdienst den Mittelpunkt des religiösen Lebens einnahm, nur erklären, wenn die Psalmen schon frühzeitig gesungen wurden. Nach dem Midrasch wird sogar der Wohlklang der Sphären durch den Gesang der Gerechten übertroffen, und Israels Stimme, ob Hymnen oder Lieder singend, ist Gott stets wohlgefällig [2]. Die große Pesikta (Kap. 25) beweist die Obliegenheit, eine schöne Stimme im Gottesdienste zu verwenden, mit einem Beispiel aus dem Zeitalter der letzten Mischnalehrer, und in einem jerusalemischen Targum wird sogar die hebräische כנן durch פיוט wiedergegeben [3]. Schon das Morgengebet empfiehlt Israel die Nachahmung des Gesanges der himmlischen Heerscharen, und die Helachoth (Kap. 24) läßt selbst den göttlichen Thron singen. Dieselbe Wertschätzung des Gesanges begegnet auch bei den Samaritanern, in deren Gottesdienst Lieder mit der Gesetzesvorlesung wechseln [4], mögen auch die im Britischen Museum und in der Petersburger Bibliothek erhaltenen Gesänge wahrscheinlich erst aus der arabischen Periode stammen.

Die Talmudquellen enthalten ferner noch eine Reihe von Responsorien und Doxologien, welche vom Volke gesprochen

---

[1] Vgl. auch Zunz, Gesammelte Schriften I (1875) 119. Hamburger, Real-Enzykl. f. Bibel u. Talmud, Abtl. 3, Suppl. 3 (1896) 113 f.

[2] Midr. Ps 33.

[3] Über die allgemeine Bezeichnung für Dichtung (Piut) und Dichter (Pajat, Peitan) vgl. Zunz, Die synagogale Poesie des Mittelalters (1855) 60.

[4] Vgl. Jost, Geschichte d. Judentums u. seiner Sekten I (1857 ff) 58. Samaritanische Lieder sind ediert von Gesenius, Carmina Samaritana (1824). Merx, Carmina Samaritana e cod. Goth. (1887). Hymnen von Heidenheim, Bibl. Samarit. (1885 ff) Hft 2 ff.

bzw. gesungen wurden. Da sie aber ein Bild der erst später mit vielen Gebeten bereicherten Liturgie geben, und da in Ermangelung einer streng bindenden Norm die Gebets- und Gesangspraxis an den einzelnen Orten verschieden war, ist eine zuverlässige Darstellung der Gesangsstücke im damaligen Ritus nur schwer zu erreichen. Doch dürfte folgende Aufstellung nach dem Vorgange Vitringas [1] als begründet erscheinen. Bei dem Gebete Kadisch respondierte das Volk nach dem Zeugnisse des Maimonides [2] mehrmals mit Amen. Nach demselben Gewährsmann wurde bei der dritten Danksagung des Schemone-Esre das Sanctus, Sanctus, Sanctus rezitiert, nach den Worten des Vorbeters „Ubi est locus gloriae eius" mit „Benedictus sit" und nach dem Accentus „Per Davidem, unctum tuum iustum" mit „Regnet Dominus in saeculum" respondiert. Auch das Schema kann zu den Stücken des rezitativischen Gesanges gezählt werden, da es als feststehende Gebetsformel sicherlich schon der Zeit Christi angehört [3] und der Traktat Sopherim (14, 9) seinen harmonischen Wohllaut rühmt. Diesem Gebete gingen Psalmen oder Psalmverse voraus, deren Auswahl in den einzelnen Synagogen und an den Festtagen verschieden war. Wenigstens läßt die Beschreibung des Morgengebetes in Sopherim (Kap. 19) erkennen, daß schon in der alten Synagoge an dieser Stelle Psalmen üblich waren [4]; auch mag der später so reich entwickelte Psalmengesang gerade an dieser Stelle vorzugsweise ausgebildet worden sein. Hieran beteiligte sich das Volk wenigstens mit der Rezitation von

---

[1] De synagoga vetere 1070 f.

[2] In Seder Tephill. Kol Haschana.

[3] Schürer, Gesch. d. Volkes Israel II³ 452. Ebenso Zunz, Gesammelte Schriften II 211.

[4] Über den frühzeitigen, schon aus der Zeit des zweiten Tempels stammenden Gebrauch von Psalmen für bestimmte festliche Gelegenheiten belehren insbesondere die liturgischen Überschriften, z. B. Ps 30 „ein Lied zur Einweihung von Davids Hause", Ps. 38 70 „bei Darbringung des Askaraopfers", Ps 100 „für das Friedensopfer" u. a. Im griechischen Texte ist die Anzahl derselben noch größer. Vgl. Ps. 24 29 38 48 65 93 94 96 97 105 112 114 116—119 136 147.

Responsorien und Doxologien [1], was wohl für die Psalmodie im allgemeinen, z. B. auch bei den für die öffentliche Bußfeier üblichen Psalmen [2], gelten darf.

3. Der Volksgesang bei besonderen religiösen Feierlichkeiten.

Wegen seiner nationalgeschichtlichen Bedeutung war besonders das Passahmahl mit Gesängen reich ausgestattet. Schon beim ersten Passah in Ägypten sangen die „Söhne vortrefflicher Väter“ Loblieder (Weish 18, 9), ebenso werden Freudengesänge bei der Feier unter König Ezechias erwähnt (2 Chr 30, 21 22); auch mag die Osterhaggada manche Reste der damals erklungenen Lieder enthalten [3]; denn das kleine (Ps 113—118; Vulg. Ps 112—117) und das große (Ps 136; Vulg. Ps 135) Hallel, die Gebete, Benediktionen und Erzählungen während des Mahles sind auf den Ton innigsten Dankes und Lobpreises gestimmt für die seit den ältesten Zeiten, namentlich in Ägypten, empfangenen göttlichen Wohltaten. Ohne deshalb diesen Passahgesängen in ihren einzelnen Teilen ein bis in den zweiten Tempel zurückreichendes Alter zuzuschreiben, da das besondere Ritual der Passahmahlzeit sicherlich erst von den rabbinischen Schriftgelehrten ausgebildet wurde, mögen dennoch die Lobgesänge der Väter schon damals in ähnlicher Weise erklungen sein [4]. Von den dort angeführten liturgischen Stücken ist zuerst für uns von Belang das nach

---

[1] Jost, Gesch. d. Judentums I 186. Grätz-Frankel (Monatsschrift f. Geschichte u. Wissenschaft des Judentums 1872, 482 ff) führt mehrere Doxologien an.

[2] Taanith 2, 3. Vgl. Schegg, Biblische Archäologie (1887) 590 591.

[3] Manche Stellen sind aus den ältesten, bis in das dritte christliche Jahrhundert zurückreichenden Midraschen, namentlich dem Sifre, einem Kommentar zu Numeri und Deuteronomium, und der Mechiltha, einem fragmentarisch erhaltenen Kommentar zu Exodus, entnommen. Vgl. Cassel, Die Pesachhagada (1870). Zunz, Die gottesdienstl. Vorträge der Juden (1832) 126.

[4] Über die Vortragsweise des Hallel sind die Ansichten geteilt. Vgl. Buxtorf, Lexic. Chald. 613—616; Lightfoot, Horae hebraicae in Luc. 13, 35; Lundius zu Taanith 3, 9 (in Surenhusius' Mischna 2, 377); Levy, Neuhebräisches Wörterbuch s. v. הלל; King, The Hallel (The Expositor 1889, Febr.) 121—135.

dem Segen gesungene Amen[1]. An dem sich anschließenden ersten Teil des ägyptischen Hallel (Ps 113 114; Vulg. Ps 112 bis 113, 8) beteiligte sich sodann der Aufforderung des Hausvaters zufolge die ganze Tischgesellschaft, soweit dieselbe den Lobgesang innehatte[2]. Nach Beendigung der Mahlzeit war die Gesellschaft wieder am Dankgebete mit einigen Responsorien vertreten. Bei der Mischung des vierten Bechers wurde der zweite Teil des Hallel, nämlich Ps 115—118 (Vulg. 113, 9 bis 117) gesungen. Bei den vier ersten Versen von Ps 118 respondierten die Anwesenden den Refrain: „Denn auf ewig währet seine Güte", während der Vorsänger nach dem Zeugnisse des Midrasch zu den Psalmen nur die erste Vershälfte vortrug. Außerdem war nach Angabe der Tosiphtha zum letzten Kapitel des Traktates Pesachim mit Ps 118, 26 ein Doppelresponsorium verbunden: im ersten Halbvers die Worte „im Namen des Herrn" und im zweiten die Worte „vom Hause des Herrn". Auch bei Vers 25 wurde jeder Halbvers einzeln von der Versammlung wiederholt, zuerst „Ach, Herr, Hosianna!", alsdann „Ach, Herr, laß doch gelingen!" In ähnlicher Weise gestaltete sich der Vortrag des sog. großen Hallel[3], das sich den vorgenannten Gesängen anschloß. Nach Angabe der jerusalemischen Gemara an jener Stelle, wo dieselbe die drei Meinungen über die Bestandteile dieses Lobliedes verzeichnet, sang der Vorsänger jedesmal die erste Vershälfte, während die Versammlung den sich gleichbleibenden Refrain, nämlich die zweite Vershälfte, rezitierte, eine Responsion, auf die sich schon Jr 33, 11 zu berufen scheint.

---

[1] Mischna, Berachoth fol. 54a.

[2] Im Tempel zu Jerusalem trugen die Leviten den Gesang während der Darbringung der Passahopfer vor unter Begleitung der Flöte, die auch von Nichtleviten geblasen wurde (Erachin 10).

[3] Der babylonischen Gemara zufolge waren aber die Bestandteile des großen Hallel nicht streng fixiert, indem man dem Ps 136 noch Ps 134 135 oder Ps 134, 4 und 135 vorausschickte. Tr. Pesachim fol. 118a. Auch die jerusalemische Gemara führt drei Meinungen über die Zusammensetzung dieses Lobgesanges an. Tr. Taanijjoth c. 3, § 14. Vgl. auch den jerusalemischen Tr. Pesachim c. 5, § 7.

War sonach der Gesang mit allem gottesdienstlichen Tun im Tempel, in der Synagoge und auch bei der Hausandacht verbunden, so mußte ihm um so mehr bei den rein volkstümlichen religiösen Festen eine große Rolle zufallen. Als Offenbarung gehobener Stimmung wirkte er gerade hier wiederum zurück auf Sänger und Chor und zeigte sich als eine Kraft, welche die Herzen für das Verständnis der göttlichen Gnadenerweise besonders empfänglich macht. Wie schon der Siegesgesang am Roten Meere (Ex 15, 1—21) und das Deborahlied (Richt 5, 1 ff) deutlich erkennen lassen, fand das stark ausgebildete Bewußtsein Israels als Volk und Gemeinde Gottes gerade im stimmungweckenden feierlichen Gesange, der die ganze Menge begeisterte miteinzustimmen, einen erhabenen Ausdruck. Eine ähnliche Erscheinung findet sich nur bei dem Griechen, der alles, was in ihm lebte, zu veräußerlichen und durch Körperbewegung und Gesang die in der Gefühlswelt angeschlagenen Töne darzustellen suchte. Auch hier fing die vom Wettstreite der Kitharöden begeisterte Menge an, sich in die Lobgesänge zu Ehren der Götter bei den Opferfesten des Bundes der Joner an der Mykale und beim Vorgebirge Triopion mit Anrufen und Antworten einzumischen[1].

Von den nachexilischen Festen kommen hier die Gesänge bei den Zeremonien des Holztragens und des Wasserschöpfens in Betracht. Bei ersterem, das in den Weingärten um Jerusalem am 14. des mazedonisch-syrischen Monats Λῷος gefeiert wurde, trugen weißgekleidete Mädchen im Wechselchore und unter Reigentänzen mit Jünglingen festliche Lieder vor, wovon Delitzsch[2] aus der letzten Mischna des Traktates Taanith und den beiden Gemaren einen Gesang mitteilt. Ebenso diente der Volksgesang zur Erhöhung der Feststimmung bei der Feier der Wasserlibation, deren Herrlichkeit die Mischna[3] mit den Worten preist: „Wer die Freude des Wasserschöpfens nicht gesehen, hat keine Freude gesehen alle seine Tage."

[1] Ambros, Gesch. d. Musik (1862) 233 234.
[2] Zur Geschichte der jüdischen Poesie (1836) 195 196.
[3] Sukka 5, § 1.

Schon bei der gottesdienstlichen Feier an den sieben Vormittagen des Laubhüttenfestes rezitierten die Festbesucher Ps 117, 25, während sie den Brandopferaltar umkreisten und den Lulab, den sie in der Hand trugen, gegen ihn neigten; ebenso riefen sie, als sie beim Zeichen des Trompetenschalles vom Altare zurücktraten, wiederholt aus: „Schönheit sei dir, o Altar!" Mit anbrechender Nacht sammelten sich sodann die Vornehmsten des Volkes und durch Tugend ausgezeichnete Männer im Frauenvorhofe, führten vor der schaulustigen Menge nach dem Vorbilde Davids mit geschwungenen Fackeln religiöse Tänze auf und sangen dabei Hymnen und ergötzliche Lieder im Wechselchore, während die Leviten, auf den zum Männervorhof führenden fünfzehn Stufen stehend, den Gesang mit instrumentalem Spiele begleiteten. Die Gemara hat uns das Bruchstück eines solchen Wechselliedes aufbewahrt[1]. Solche Chöre, die uns schon beim ersten Festliede Israels (Ex Kap. 15) begegnen und durch den levitischen Kunstgesang noch mehr ausgebildet wurden (Neh 12, 31 ff), waren beim Volksgesange besonders beliebt, wie so manche Braut- und Werbelieder[2] und die zum Teil aus Strophe, Gegenstrophe und der Verbindung beider bestehenden sopherischen Gesänge erkennen lassen[3].

Ganz in der Natur der Sache begründet war auch der Volksgesang bei den Festreisen nach Jerusalem. Wenn ein solcher Brauch auch bei den Ägyptern sich findet, da auf der Pilgerfahrt nach Bubastis Männer und Weiber unter Flötenbegleitung, Klappern und Händeklatschen Lieder sangen[4], so empfing doch Israel gewiß nicht erst Anregung von Ägypten. Hatten sich die Scharen zum Zuge gesammelt, um den gesetzlichen Zehent zu übergeben, so sangen sie gerne beim Spiel der Flöte: „Ich freue mich, wenn man zu mir spricht, in das

[1] Sukka fol. 53 a. [2] Ketuboth 17 und Mischna, Taanith a. f.

[3] Vgl. Delitzsch, Zur Geschichte der jüdischen Poesie 193.

[4] Herodot 2, 60. Eine ähnliche nächtliche Schiffahrt von Alexandrien nach Kanobos beschrieb drei und ein halbes Jahrhundert später Strabo, Geogr. 17, 801.

Haus des Herrn wollen wir eingehen!“ (Ps 121, 1; vgl. Is 30, 29.) Ebenso ertönten beim Eintritte in die Stadt, nachdem eigene Boten die Ankunft auf dem Tempelberge gemeldet hatten, die Psalmworte (121, 2): „Unsere Füße stehen innerhalb deiner Tore, o Jerusalem.“ Am Fuße des Tempelberges wurden die Gefäße mit den Erstlingsfrüchten auf die Schultern gehoben und unter dem Gesange von Ps 150 in den Vorhof getragen; selbst bei Übergabe der blumengeschmückten Gefäße an die Priester wurde Dt 26, 3 rezitiert[1].

Auch bei den regelmäßigen Festreisen der Juden nach Jerusalem, die besonders seit dem Exile für das nationale und religiöse Einheitsbewußtsein und die Erhaltung der bedeutungsvollen geschichtlichen Erinnerungen von großem Einflusse waren, durften Gesang und Musik nicht fehlen. Nach Is 30, 29 (vgl. Ps 42, 5) zogen die Pilger unter Flötenspiel und Liedweisen zum Heiligtume, eine Sitte, die auch anderwärts zahlreiche Wallfahrtsgesänge geschaffen hat und heutzutage noch bei dem um die Osterzeit unternommenen Zuge der Moslim aus Jerusalem und Umgebung zum Mosesgrabe in einem Wechselgesange mit dem Vorsänger fortbesteht[2]. Eine solche Belebung des Wallfahrtsgeistes durch Gesang lag um so näher, da nach dem Zeugnisse Philos[3] viele Tausende aus zahlreichen Städten zu den Festen nach dem Tempel zogen, zu Land und zu Wasser und aus allen Himmelsgegenden[4]. Auch ist sehr wahrscheinlich, daß die vom Talmud als Wallfahrtslieder bezeichneten Ps 120—134 dieser Sitte ihre Entstehung verdanken[5]. Die Beischrift eines jeden einzelnen Psalms שִׁיר

[1] Lightfoot, Ministerium templi 1699, c. 17, sect. 5, p. 975.

[2] Dalman, Palästin. Diwan 256.

[3] De monarchia l. 2, § 1 (Mang. 2, 223).

[4] Über die Wallfahrten aus Babylon vgl. Ios., Antiq. 18, 9, 1; 17, 2, 2; Mischna, Joma 6, 4 und Taanith 1, 3.

[5] Vgl. die Psalmenkommentare von Thalhofer, Hitzig, Bäthgen, Hupfeld-Riehm; ferner Kaulen, Einl. in die Heilige Schrift[3] 306; Riehm, Handwörterb. des bibl. Altertums (1884), s. v. Psalmen; Smith, Pilgrimage songs, in Hastings, Dictionary of the Bible IV 158 ff. König (Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf d. bibl. Literatur 308) bezieht die Überschrift dieser besondern Psalmensammlung (Vulgata

הַמַּעֲלוֹת, wofür Ps 121 לַמַּעֲלוֹת, scheint sich auf eine Sammlung zu beziehen, und der Ausdruck מעל mit dem Artikel הַ dient zur Bezeichnung regelmäßiger Wallfahrten zum Unterschiede von andern Reisen. Abgesehen von Ps 122, welcher ausdrücklich für eine Karawane von Festbesuchern berechnet ist, die sich eben anschickt, in Prozession auf den Sionsberg zu ziehen, sind diese Gesänge auch nach ihrem Inhalt Dankeslieder für Gottes Schutz, in der Form und Sprache einfach und volkstümlich, der Empfindung der Pilger bei solchen Festreisen angemessen und dem Gedächtnisse leicht einzuprägen[1]. Nur Ps 132 mag erst nachträglich noch in die Sammlung aufgenommen worden sein.

---

irrtümlich „cantica graduum") sowohl auf den Zweck dieser Gesänge als Wallfahrtslieder zu dienen, wie auch auf den damit übereinstimmenden stufenartigen Rhythmus der meisten Partien dieser Psalmen. Letztere Deutung, schon von Bellermann (Metrik der Hebräer [1813] 190 ff), Delitzsch, Ehrt u. a. vertreten und von König mit dem Hinweis auf den stufenartigen Rhythmus des syrischen Nationaltanzes Hadarî und arabischer Gesänge gestützt, ist unwahrscheinlich. Denn abgesehen von diesem ungewöhnlichen Sprachgebrauch, ist diese rhythmische Figur diesen Psalmen nicht eigentümlich (Beispiele bei Hupfeld, Kommentar zu Ps. 29, 1) und auch bei keinem derselben vollständig durchgeführt.

[1] Reuß, Chants du pélerinage (Nouvelle Revue de Théologie I [1858] 273—311).

Zweiter Teil.

Der gottesdienstliche Volksgesang im christlichen Altertum.

Erster Abschnitt.

In den liturgischen Entwicklungsphasen bis um die Mitte des 4. Jahrhunderts.

Erstes Kapitel.

Im apostolischen Zeitalter.

1. Anknüpfung an den Synagogalgesang.

Der geschichtliche Zusammenhang der christlichen Kirche mit dem Judentum bedingte, daß die Gesänge, Psalmen und Lieder aus der Synagoge herübergenommen wurden. Fühlten sich doch die Gläubigen der ersten christlichen Gemeinde noch durchaus als Glieder der jüdischen Kultgemeinschaft. Zwar enthielten ihre Gebete und Gesänge den Lobpreis und Dank für die Großtaten Gottes in der Erlösung, deren Augen- und Ohrenzeugen sie gewesen, doch konnte dies nur in der althergebrachten Form der alttestamentlichen Psalmen und Lieder geschehen. Die allgemeinen Kultusbedingungen, die zur Verherrlichung Gottes und zur Steigerung der Andachtsglut und frommen Begeisterung dienlichen Mittel, welche in der geschichtlichen Umgebung vorhanden waren, hat der christliche Gottesdienst auch für seine Erscheinung benutzt; und dazu gehörte auch das zum Gesange gesteigerte Gebet. Nur kommt demselben auch jene höhere Weihe zu, welche das christliche Kultprinzip allen von ihm abhängigen Formen verleiht. Der neu ausgegossene Geist hat das Vorgefundene in freier und selbständiger Weise verarbeitet,

seinem Wesen assimiliert und zu seiner Erfüllung, Verklärung und Vollendung erhoben. Waren die Gesänge der ersten Christen formell auch nur modulierte Rezitationen mit gewissen melodischen Verzierungen wie die Psalmen in der Synagoge, so stand doch der Gesang unter dem Einflusse des Vollseins vom Heiligen Geiste, worin das Kennzeichen der urchristlichen Zeit als der Erfüllung der Weissagung Joels (3, 12; Vulg. 2, 28 29) zu suchen ist. Der deutlichste Beweis hierfür liegt in dem charismatischen Psalmensingen (1 Kor 14, 26), welches in Eph 5, 19 als Kundgebung des Erfülltseins mit dem Heiligen Geiste vom Apostel empfohlen wird.

Doch wäre es eine Verkennung des dem Menschen eigenen psychischen Dranges zu singen, wenn der Ursprung des christlichen Gesanges ausschließlich in den geschichtlichen Bedingungen gesucht und dieser daher als bloße Anleihe aus der Synagoge angesehen würde. Der gottesdienstliche Gesang ist eine Muttersprache, mögen auch dogmatische Vorstellungen, nationale Eigentümlichkeiten und liturgische Einrichtungen eine große Mannigfaltigkeit in den Gesängen bedingen. Und diese allgemeine Erscheinung bildet die natürliche Voraussetzung, warum auch die christliche Kirche schon von Anfang an den Gesang in ihren Kult aufgenommen hat [1]. Doch kommt mit dem ganz eigenartigen Verhältnis des Christen zu Gott noch ein besonderes Motiv hinzu, Liebe und Begeisterung im frommen Liede auszuströmen. Die Erlösung in Christus und der durch den Kreuzestod erworbene Gnadenreichtum haben die Tiefen des inneren Lebens erschlossen und eine unerschöpfliche Quelle der edelsten, mächtigsten und heiligsten Gefühle und Gedanken geschaffen, deren der Mensch fähig ist. Das bloße, wenn auch noch so feierlich und innig gesprochene Wort reicht aber zu ihrem Ausdruck nicht hin, daher mußte schon naturgemäß das Gebet in Gesang übergehen.

Die direkte Veranlassung, den christlichen Gottesdienst unter Gesängen zu feiern, war wohl mit dem Beispiel des

---

[1] Vgl. S. Aug., Conf. l. 10, c. 33.

Herrn beim letzten Abendmahl gegeben. Mag auch die hierauf bezügliche Angabe der Heiligen Schrift[1] unbestimmt lauten und entweder auf den zweiten Teil des Hallel (Ps 115 bis 118; Baronius, Maldonat, Kornelius a Lapide, Schegg, Schanz) oder nur auf Ps 136 (Keil, Bickell) oder auf das ganze Hallel (Ps 113—118; Langen) gedeutet werden, so ist doch anzunehmen, daß Jesus unter Beobachtung des rabbinischen Passahrituals mit den Aposteln diese Psalmen rezitiert bzw. gesungen habe. Daher führen auch Justin[2] und Augustinus[3] den Ursprung des christlichen Gesanges direkt auf die Anordnung des Herrn zurück und verbinden damit die Ermahnung an die Gläubigen zum Lobpreise Gottes. Die Priscillianisten hatten sogar einen apokryphen Hymnus, den sie dem Herrn in den Mund legten, in ihren Kanon aufgenommen[4].

Wie schon erwähnt, trat nicht der jüdische Tempel, sondern die Synagoge ihren Gesang als Erbe an die christliche Kirche ab. Dafür spricht schon die einfachere Form der synagogalen Kantillation, während der kunstvollere Gesang der Levitenchöre und die Instrumentalmusik als ausschließliche Attribute des Zentralgottesdienstes in Jerusalem auf die christlichen Versammlungen nicht übertragen werden konnten. Auch wurden die übrigen Elemente des Synagogalritus, nämlich Lesung, Homilie und Gebet, in welchen mit dem Gesange das Urbild unserer heutigen Liturgie zu suchen ist, in die christliche Kirche herübergenommen[5]. So muß den Synagogen auch hinsichtlich der Verbreitung des Gesanges, namentlich unter den Heiden, eine providentielle Bedeutung zuerkannt werden.

[1] Καὶ ὑμνήσαντες ἐξῆλθον etc., Mt 26, 30. Mk 14, 26.

[2] C. Tryph. c. 106.

[3] Ep. 55, n. 34 (Migne, P. lat. XXXIII 221).

[4] S. Aug., Ep. 237, n. 2 (Migne, P. lat. XXXIII 1034). Vgl. Texts and Studies V, Cambridge 1897, Nr 1, p. 10—14.

[5] Th. Harnack, Der christliche Gemeindegottesdienst (1854) 130. Vigouroux, Les synagogues au temps de Jésus Christ: Mélanges bibliques 1882. Bäumer, Geschichte des Breviers (1895) 37 ff. Duchesne, Origines du culte chrétien[3] (1903) 46 f. A. Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den drei ersten Jahrhunderten (1902) 309 f.

Insbesondere dienten hierzu die auch in den Diasporagemeinden üblichen Sabbatversammlungen, welche zweifellos überall da stattfanden, wo sich eine Gemeinde organisiert hatte[1]. Der hl. Paulus fand auf seinen Reisen in Kleinasien und Griechenland überall jüdische Synagogen vor[2], und in Städten wie in Damaskus, Salamis auf Cypern, in Alexandria und Rom bestanden sogar mehrere Synagogen[3]. Aus diesen günstigen lokalen Bedingungen erklärt es sich, daß nach dem Zeugnisse im sog. Kleinen Labyrinth bereits zu Anfang des 3. Jahrhunderts Psalmen und Hymnen zu Ehren der Gottheit Christi überall gesungen wurden[4]. Diese Gesänge mußten auch den Heidenchristen geläufig werden; denn die Sprache des Gottesdienstes war zweifellos die griechische, wie aus Inschriften der römischen Katakomben, aus dem Gebrauche die heiligen Schriften griechisch zu schreiben, und aus andern Zeugnissen hervorgeht[5]. Vermutlich kam auch das musikalische Element dieser Gesänge dem Geschmacke der Neuhinzutretenden entgegen; denn es ist kaum abzuweisen, daß die Melodien der in die christlichen Versammlungen übertragenen Psalmen infolge der Hellenisierung des Orients seit Alexander dem Großen in ähnlicher Weise durch griechische Musik beeinflußt waren, wie auch Herodes den Tempel in Jerusalem mit korinthischen Säulen schmückte. Jedenfalls kann der Psalmengesang nicht metrisch gewesen sein, da sonst bei der Übertragung in die griechische und lateinische Sprache die melodischen Bewegungen hätten geändert werden müssen.

---

[1] Philo, De septenario (Mang. 2, 282). Vgl. Friedländer, Das Judentum in der vorchristlichen griechischen Welt (1897) 20—31: Die Synagoge der Diaspora.

[2] Vgl. Apg 13, 14; 14, 1; 16, 2—3; 18, 19 u. a.

[3] Schürer, Gesch. d. Volkes Israel III 93.

[4] Euseb., Hist. eccl. 5, 28, 5.

[5] Den Bestimmungen der Rabbinnen zufolge durften das Schema, Schemone-Esre und das Tischgebet in jeder Sprache rezitiert werden. Auch wird von Just. (Apol. I, c. 31) und Tert. (Apol. c. 18) die griechische Übersetzung des Alten Testaments ausdrücklich erwähnt. Vgl. Friedländer a. a. O. 32—38 Caspari, Quellen für das Taufsymbol III (1875) 451.

2. Liturgisch-dogmatischer Charakter des Volksgesanges.

Naturgemäß verteilte sich der Gesang der ersten Christen in Jerusalem auf die beiden Arten der Zusammenkünfte, welche bis zur Lösung des Bandes mit der Synagoge noch fortdauerten. Soweit die Versammlungen in den Tempelhallen stattfanden, schlossen sie sich der dort üblichen Psalmodie an, wie sie auch der erbauenden und belehrenden Vorlesung und Erklärung der Heiligen Schrift folgten und am Gebete und Segen teilnahmen. Für die Ausgestaltung des spezifisch christlichen Gottesdienstes war gewiß das Vorbild maßgebend, welches der Herr mit seinen Jüngern beim Passahmahle gegeben hatte. Auch hier bildete der Psalmengesang einen kultischen Bestandteil, leitete den Vorakt ein, welcher in der Darbringung von Gaben bestand, und begleitete auch den Hauptakt des Brotbrechens als Lob- und Dankgesang. Denn in Apg 2, 42—47[1], wo die erste gottesdienstliche Kundgebung der neuen Gemeinde in der Einfachheit und Fülle ihres Glaubens und ihrer Liebe geschildert wird, weist der Verfasser nicht nur auf die Apostel hin als Lehrer der Gläubigen, sondern entwirft auch die Grundzüge des urchristlichen Gottesdienstes, wozu ebenfalls der Gesang gehört[2]. Zwar ist dieses mit dem Ausdrucke προσευχαί nicht direkt ausgesprochen, doch muß derselbe nach Analogie der Bezeichnungen εὐλογεῖν, εὐχαριστεῖν, ὑμνεῖν, αἰνεῖν (Mt 26, 26 27 30. Apg 2, 47), welche im gleichen Sinne gebraucht werden, auf die mit dem Gottesdienst verbundenen Gebete und Gesänge gedeutet werden. Für diese Auffassung spricht auch die Zusammenstellung von προσευχαί mit αἰνοῦντες τὸν Θεόν (Apg 2, 47) und κλῶντες ἄρτον (Vers 46), womit die übrigen Elemente des christlichen Gottesdienstes bezeichnet sind. Eine bloß innere Beteiligung der Gläubigen an den von den Aposteln gesprochenen oder gesungenen Psalmen und Gebeten würde schon der Gepflogenheit im Synagogenritual widersprochen haben. Außer-

[1] Vgl. besonders Vers 42.

[2] Harnack, Der christliche Gemeindegottesdienst 114. Rietschel, Lehrbuch d. Liturgik I (1900) 232.

dem ist in Apg 1, 24; 4, 24 eine tätige Anteilnahme der Gläubigen am Gottesdienst ganz deutlich bezeugt. Nach Analogie von Mt 26, 30 mögen unter den hier mehr allgemein angedeuteten Gebetsergüssen alttestamentliche Psalmen oder frei aus dem denkenden und liebenden Herzen entströmte Lieder zu verstehen sein. Denn das reich entwickelte, ernste und anhaltende Gebetsleben der ersten Christen, welches einen wesentlichen Bestandteil des Kultes bildete (Apg 1, 14; 2, 1; 4, 31; 12, 12) und sogar zur Nachtzeit in größeren oder kleineren Kreisen sich forterhielt (Apg 16, 25), muß sich auch im Gesange geoffenbart haben, der ja nur eine feierliche, in melodisch-rhythmischen Tönen umgesetzte Gebetsart ist. Das überschwengliche Gefühl der Freude, welches seit den Tagen der Geistesausgießung die ganze Gemeinde durchströmte, müßte für die Zeit der Inauguration der christlichen Kirche angenommen werden, wenn es auch nicht direkt bezeugt wäre (Apg 2, 46; 9, 31). Wohl verstummte zeitweilig der Gesang und mußte dem stillen Gebete weichen, als Haß und Verfolgung die Gläubigen bedrohten (Apg 6, 9 ff; 8, 1 ff; 12, 1 ff) und deren Zusammenkünfte wohl ausschließlich auf die Privathäuser beschränkten. Doch war diese erzwungene allmähliche Lostrennung von der Tempelgemeinschaft jedenfalls nicht ohne Einfluß auf die formelle Ausbildung des Gottesdienstes und stärkte insbesondere das Bewußtsein einer selbständigen, von neuem Geiste durchdrungenen Kultusgemeinde, das gerade dem Gesange seine eigentliche Prägung verlieh.

Denn wie der Inhalt der Gesänge durch die Erfüllung der Zeiten erst die richtige Deutung und Erklärung erhielt, so verlieh auch die innere Gnadengemeinschaft, in welcher die einzelnen Gläubigen mit Christus und zueinander standen, ihrem gemeinsamen Gesange den charakteristischen Unterschied vom Gesange in der Synagoge. Sie fühlten sich als einen Tempel des Heiligen Geistes, aufgebaut auf Christus und in lebendiger Verbindung mit ihm als seinem Grundstein (Eph 2, 20—22. 1 Kor 3, 16. 2 Kor 6, 16. 1 Petr 2, 5), von demselben Glauben an Christus beseelt, in welchem sie mit

Gott versöhnt sind (Kol 1, 18), und im Besitze der Heilsgnade, in deren fleißigem Gebrauch sie das Unterpfand der Verheißung bewahren (Röm 6, 3 ff. Tit 3, 5—7). Dieses beseligende Bewußtsein, eine von der lebensvollsten Gnadenfülle durchströmte Einheit zu bilden, mußte gerade im gemeinsamen Gesange zum stärksten Ausdrucke gelangen und jedem Hörer die Tatsache wahrnehmbar machen, daß ein Geist und ein Glaube darin wohnt.

Den innersten Grund dieser im Gesange verkörperten Einheit aber bildete die gemeinsame Opferfeier. Wie die Gläubigen materielle Opfer zum Besten der armen Brüder in Verbindung mit der eucharistischen Feier darbrachten (Apg 2, 4), so auch das subjektive Opfer des gemeinsamen Gesanges im unmittelbaren Anschlusse an das Opfer des Hauptes. Liegt darin der Quellpunkt des ganzen christlichen Kultes, so erhielt dadurch auch der christliche Gesang, der bei dieser Feier ertönte, seine ganz eigenartige Weihe und Stellung. Mit der Einsetzung des Abendmahles war der Schlußstein aller Anordnungen des Neuen Bundes gesetzt worden; damit war auch die Zentrale für das ganze christliche Kultleben gegeben; sämtliche Kultmittel, ob belehrend wie die Predigt oder erbauend und gnadenvermittelnd wie die den Opferakt vorbereitenden, begleitenden und abschließenden Gebete und Gesänge, verhalten sich zu diesem Brennpunkte wie die Lichtstrahlen zum Sonnenkörper. In dieser Bedeutung des christlichen Gesanges, welcher sonach im wahrsten Sinne als ein Echo des Lobpreises der Himmelschöre ertönt, liegt die erhabene Stellung der ganzen kirchlichen Tonkunst, damit hängt die spätere Institution eines eigenen Ordo der Sänger zusammen, und von diesem Gesichtspunkte aus muß auch der christliche Volksgesang in seiner geschichtlichen Entwicklung gewürdigt werden.

3. Die bescheidenen Anfänge des gottesdienstlichen Volksgesanges.

Die Art des Gesanges bei der gottesdienstlichen Feier und den sich anschließenden Agapen läßt sich nicht genau bestimmen, da wir über die Gesangspraxis der jungen Kirche nicht

viel besser unterrichtet sind wie über die synagogale Kantillation. Ähnlich wie in der Synagoge respondierten aber vermutlich die Anwesenden dem Vorsänger mit stehenden Formeln, Doxologien und mit einem Refrain aus Psalmversen. Denn nach 1 Kor 14, 16 fügte die Versammlung das bekräftigende Amen bei, nachdem der zum Vortrage des ψαλμός vom Geiste Berufene (1 Kor 14, 15) seinen Lob- und Dankgesang (1 Kor 14, 16 17) beendigt hatte. Wenn auch dieser nicht in einem alttestamentlichen Psalm, sondern in einem begeisterten Liede bestand, das von einem der Anwesenden als Äußerung eines besondern Charisma vorgetragen wurde, so war er doch formell den alttestamentlichen Psalmen oder den Cantica der seligsten Jungfrau, des Simeon und des Zacharias ähnlich und wurde vermutlich schon bald Gegenstand der Überlieferung. Um das Eingehen auf den Inhalt dieses Gebetsergusses zu bekunden und die Zustimmung zur Wahrheit desselben auszudrücken, diente das Amen als liturgisches Schlußwort. In ähnlicher Weise mögen die aus der gottesdienstlichen Versammlung bekannten doxologischen Schlußformeln, welche uns in den apostolischen Briefen (Röm 1, 25; 9, 5; 11, 36. 1 Tim 6, 16) und insbesondere in der Geheimen Offenbarung (1, 6; 4, 8 9 u. ö.) begegnen, vom Volke beigefügt worden sein[1].

Vorzüglich geeignet mußte der Gesang für die Feier der Agape sein, wo brüderliche Gleichheit und Gemeinschaft, Fröhlichkeit und Herzenseinfalt (Apg 2, 46) eine Verbindung schufen, welche nahe an das Familienverhältnis streifte. Angeknüpft an das eucharistische Opfer verliehen ihr Gebet, Psalmengesang und der christliche Bruderkuß (Röm 16, 16. 1 Kor 16, 20. 1 Thess 5, 26) gottesdienstlichen Charakter.

---

[1] Auch an dem Dankgesang der Apostel Petrus und Johannes nach ihrer Freilassung (Apg 4, 24—30) nahmen die übrigen Apostel nicht bloß im Geiste, sondern auch mit dem Munde Anteil, indem sie entweder den ihnen bekannten Hymnus miteinander sangen (Olshausen, Meyer) oder, was wahrscheinlicher ist, das von Petrus für diesen Augenblick verfaßte Gebet mitrezitierten, wenn auch nicht Wort für Wort (Bisping, Felten, Knabenbauer).

Auf die gegenseitige Erbauung und Belehrung in der Form des geistlichen Liedes, worin sich die Freude und die Fülle des Herzens bei solchen Zusammenkünften kundgibt, bezieht sich die Mahnung des Apostels in Eph 5, 19 und Kol 3, 16[1]. Jakoby[2] will an den beiden ziemlich ähnlich lautenden Stellen nur Solovorträge erkennen und nicht eigentliche Volksgesänge. Doch läßt schon die Nachahmung der synagogalen Gesangsweise eine irgendwie beschaffene aktive Teilnahme der Versammlung erwarten, worauf auch der Text selbst hinweist, wenn von den Gläubigen ganz allgemein und nicht von den charismatisch Begabten die Rede ist. Auch darf hinsichtlich dieser Gesänge dasselbe gelten, was bei jedem Volksliede zutrifft. Der Einzelne findet für das Denken und Fühlen mehrerer den stimmungsvollen Ausdruck, und das dem Volkston entsprechende Lied wandert von Mund zu Mund. Gerade diese Art der Improvisation geistlicher Gesänge infolge göttlicher Anregung mußte in den Hörern einen solchen Eindruck erwecken, daß sie die vernommenen Gedanken und Wendungen bei ähnlichen Gelegenheiten wiederholten und zu einem Volksliede erhoben. Diesem Zwecke eines allgemeinen Gebrauches dienten auch die Lieder, welche von gläubigen Brüdern schon anfangs niedergeschrieben wurden[3].

Mit den an den beiden Stellen gebrauchten Ausdrücken (ψαλμοί, ὕμνοι, ᾠδαὶ πνευματικαί) bezeichnete wohl Paulus mehrere den Adressaten bekannte Singweisen; doch ist es jetzt schwer, Inhalt und Form derselben näher zu bestimmen. Die Annahme einer rhetorischen Kumulation geht der Schwierigkeit aus dem Wege, vielmehr werden hier nach übereinstimmender Ansicht drei verschiedene Klassen von Gesängen erwähnt; doch teilen sich die Meinungen hierüber, je nachdem das unter-

---

[1] Gegen Probst (Lehre und Gebet in den drei ersten christlichen Jahrhunderten [1871] 257), welcher diese Stellen auf die gottesdienstlichen Versammlungen deutet.

[2] Die konstitutiven Faktoren des apostolischen Gottesdienstes (Jahrb. f. deutsche Theologie 1873, 573 574).

[3] Euseb., Hist. eccl. 5, 28, 5.

scheidende Merkmal im Inhalt oder in der Form, und die Vorbilder dieser Gesänge im hebräischen oder im heidnischen Liederschatz gesucht werden. Hieronymus[1] vermutet im Anschlusse an Origenes unter den „Psalmen" Gesänge ethischen Inhalts und in den „Hymnen" Lob- und Triumphlieder auf Christus und Gott[2]; Augustinus, Basilius und Euthymius Zigabenus beziehen sich vorzugsweise auf die Form[3]. Neuere Erklärer[4] erkennen in den ersteren nicht die Psalmen der Synagoge, sondern lyrische Produkte eines durch Inspiration und fromme Gemütswallung zur Improvisation angeregten Geistes, die nach Jakoby unter musikalischer Begleitung vorgetragen wurden und inhaltlich den alttestamentlichen Psalmen angepaßt waren. Mit dem Ausdruck „Hymnen", der in den protokanonischen Büchern des Alten Testaments zur Bezeichnung verschiedenartiger Gebetsergüsse dient[5], scheint Paulus auf Lob- und Jubellieder hinzuweisen nach Art der in Judith 16, 15; 1 Makk 4, 24 33; 13, 47 51; 2 Makk 1, 30; 10, 38; 12, 37 angedeuteten heiligen Gesänge. Die als ᾠδαὶ πνευματικαί bezeichneten Lieder werden allgemein als freie Ergüsse religiöser Begeisterung aufgefaßt, als Gesänge, welche sich an Schrift und Liturgie anschlossen[6]. Krauße[7] bestimmt den

---

[1] In Ephes. 5, 19 (Migne, P. lat. XXVI 528).

[2] In ähnlicher Weise versteht Riehm (Handwörterb. d. bibl. Altertums, s. v. Dichtkunst) unter Psalmen Anbetungslieder in allen Variationen des Gebetstones, unter Hymnen die Lob- und Preislieder im Tone der sog. Tempelpsalmen und bei den geistlichen Gesängen frei und andächtig sich bewegende Ergüsse und Betrachtungen.

[3] Vgl. Deyling, Observationes sacrae l. 3, c. 44.

[4] Bisping, Henle, H. Meyer zur Stelle. Rietschel, Lehrb. d. Liturgik I 237. Ders., Art. „Kirchenlied" (Protest. Real-Enzyklop. X[3] 401).

[5] Vgl. Vigouroux, Dictionnaire de la Bible III (1903) 792.

[6] Christ et Paranikas (Anthologia graeca carminum christianorum [1871] xix) schließen auf christlichem Boden erwachsene Lieder aus und verstehen unter ψαλμοί und ὕμνοι davidische Psalmen und unter ᾠδαὶ πνευματικαί biblische Cantica. Dagegen streiten aber die Zeugnisse aus der Offenbarung des hl. Johannes, z. B. 5, 9; 14, 3, und Euseb., Hist. eccl. 5, 28, 5.

[7] Studien zur altchristl. Vokalmusik in der griechischen und lateinischen Kirche (1892) 7.

Unterschied zu wenig scharf, wenn er in den Oden, im Gegensatze zu den Psalmen, streng metrische Dichtungen erblickt, „die unrhythmischen (?) geistgetragenen Hymnen" aber, wie Gn 4, 9; Ex 15; Lk 1, 31; 2, 10 u. a. davon nicht ausschließt.

Der Vorstellungsart des Apostels und dem Zusammenhange mit den aus dem Jüdischen bzw. Heidnischen entlehnten Gesangsformen, worauf auch die Ausdrücke selbst hinweisen, erscheint es angemessen, unter „Psalmen" zunächst die unter diesem Namen bekannten Gesänge Israels zu verstehen, sodann aber auch frei komponierte Lob- und Preisgesänge, deren Inhalt dem Charakter der Psalmen entspricht. Ein solcher Gebrauch von Psalmen und psalmartigen Liedern bei den Agapen ist gerechtfertigt durch den gottesdienstlichen Charakter dieser Feier und durch die große Rolle, welche der Psalmengesang später bei den verschiedensten Anlässen auch im Privatleben spielte. Jedenfalls empfahl hier der Apostel eine den Gläubigen bereits aus den Kultversammlungen bekannte Übung und bezweckte nicht bloß die Erbauung, sondern auch die Abwehr unheiliger und unlauterer Gesänge. Die Bezeichnung „Hymnen" weist sehr wahrscheinlich auf die biblischen Cantica hin, wie Ex 15; Richt 5; Is 38. Die Verwendung dieser und ähnlicher, durch den Volkston ausgezeichneten Lob- und Dankeshymnen schon in den Tagen der neuen Geisteswirkung läßt sich daraus erschließen, daß die neun bis zwölf Cantica im griechischen Offizium bereits zu einer Zeit im Gebrauch waren, als die Apostolischen Konstitutionen ihre jetzige Fassung erhielten[1]. Insbesondere führt zu dieser Deutung aber auch die Tatsache, daß unter den Lobliedern der durch die Geistestaufe neugebildeten Gemeinde bei den Zusammenkünften im Tempel (Apg 2, 46) nur Psalmen und Can-

[1] Const. Apost. l. 2, c. 57. Die Zeugnisse sind zusammengestellt bei W. Christ, Beiträge zur kirchl. Literatur d. Byzantiner (1870) 24 ff. Vgl. auch Buhl, Abhandl. über den Kirchengesang in der griechischen Kirche bis zur Zeit des hl. Joh. Chrysostomus (Zeitschr. f. histor. Theologie XVIII [1848] 203 ff). Ebenso Thierfelder, De Christianorum psalmis et hymnis 7, und Ebert, Geschichte d. christl. Literatur d. Mittelalters I² (1889) 172 ff.

tica der alttestamentlichen Bücher gemeint sein können. Die dritte Art von Gesängen schließt jene lyrischen Produkte ein, die ihrem Ursprung nach als geistgewirkte erkennbar sind, daher als Merkmal dafür dienen, in welchem Geiste die Vortragenden am Liebesmahle teilnahmen. Wenn sich auch diese Offenbarungen in musikalischer Sprache wie die sämtlichen Geisteserscheinungen dieser Zeit unserer näheren Erkenntnis entziehen, so dürfen sie doch als spezifisch christliche und als die ersten poetischen Erzeugnisse der Kirche angesehen werden. In diesem Sinne wird der Beisatz πνευματικαί zu verstehen sein, wodurch zugleich der Unterschied von den bei heidnischen Opfermahlzeiten und Trinkgelagen üblichen Rundgesängen (παιανικά, σκόλια, ᾠδαὶ σαρκικαί) nach Inhalt und Zweck ausgedrückt ist. Manche derselben mögen, wenn auch nicht mehr als solche erkennbar, in der Gestalt hymnenartiger Gebete in die Liturgie aufgenommen worden sein [1].

Nach der nicht unbegründeten Anschauung mehrerer Exegeten liegt in 1 Tim 3, 16 das Fragment eines solchen Hymnus vor, welchen Paulus für die Agapenfeier empfiehlt [2]. Die feierliche Art der Einkleidung, die in kleine Kola mit ὁμοιοτέλευτα gegliederte Kunstprosa lassen eine gewisse Ähnlichkeit mit der Hymnenform unschwer erkennen. Auch das von Reitzenstein aufgefundene und von Jakoby [3] rekonstruierte alte Gebet auf dem Papyrus 10263 des Museums zu Gizeh, einem Dokument aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, kann wenigstens in seinem Anfang als ein Beispiel solcher Loblieder auf Christus gelten [4]. Derselbe wird darin als Gott des Himmels und der

[1] Renaudot, Coll. Liturg. orient. I (1716) VII. Manitius (Geschichte d. christlich-lateinischen Poesie [1891] Einl. 12, A. 2) hält diese Oden für identisch mit den von Tert. (Ad uxor. 2, 8 und Apol. c. 39) angeführten Gesängen.

[2] Kayser, Beiträge zur Geschichte u. Erklärung der ältesten Kirchenhymnen, Paderborn 1861, 19 20. Goltz, Das Gebet in der ältesten Christenheit (1901) 137. Über die an diese Stelle bezüglich der Lesart geknüpfte Kontroverse vgl. Norden, Antike Kunstprosa II 858, A. 2.

[3] Ein neues Evangelienfragment 1900. Vgl. Literar. Zentralbl. 1900, Nr 26, 1081 ff.

[4] Goltz a. a. O. 137 138.

Erde gepriesen, der in die Welt kam, die Kralle des Todes zerbrach und nunmehr im Himmel herrscht; am Schlusse wird der Name Christi zur Heilung verschiedener Krankheiten angerufen. Andere vermeintliche Reste urchristlicher Poesie wie Eph 5, 14; 2 Tim 2, 11 ff; Jak 1, 17 sind schwerlich als solche anzusehen.

Reiche Belege für den in der Urkirche üblichen Volksgesang bietet die Geheime Offenbarung des hl. Johannes[1], dieser Siegeshymnus der kämpfenden und feiernden neutestamentlichen Gemeinde. Der Prophet, in die himmlische Versammlung entrückt, schildert mit unverkennbarer Benutzung der dem irdischen Gottesdienst entlehnten Formen und Ausdrücke die Vorgänge seiner Vision. Wie weit er sich dabei an den Verlauf desselben bindet, läßt sich nicht feststellen. Doch erinnert der von den 24 Ältesten umgebene Thron (4, 2 ff) an den vom Bischof gefeierten Gottesdienst, der die Feier begleitende Gesang an das Kultuslied der versammelten Gemeinde, der Lobgesang des Heilig, Heilig, Heilig (4, 8) an den Beginn des Gottesdienstes, die Öffnung des Buches (5, 1 ff) an die Schriftlesung, das Räucherwerk wird vom Texte selbst auf die Gebete der Heiligen bezogen (5, 8), der Lobpreis des Lammes (5, 9 10) entspricht der Präfation als Lobpreis der Erlösung, und eine zusammenfassende Doxologie und das Amen beschließen die ganze Feier (5, 14). Ist diese ziemlich allgemein geteilte Auffassung richtig, so gehörten zu den Gesangsstücken der Gemeinde das Ἀμήν, welches verstärkt durch die Partikel ναί (z. B. 1, 7; 22, 20) oder in Verbindung mit Ἀλληλούϊα (19, 4) auftritt. Auch die teils von den Tieren und den 24 Ältesten, teils von den siegreichen Heiligen gesungenen Oden (5, 9; 14, 3; 15, 3) sind vielleicht dem christlichen Gottesdienste entlehnt. Darauf weist einmal die Bezeichnung ᾠδὴ καινή hin, die den Gesang als christliches Lied charakterisiert, aber auch der Inhalt, der wie in andern Siegesliedern (Offb 11, 7 f; 12, 10—12; 19, 1—3; 21, 3 f) Christus als den

[1] Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik, I (1841) 82 ff. Weizsäcker, Die Versammlung der ältesten Christengemeinden (Jahrb. f. deutsche Theol. 1876, 480 ff). Goltz a. a. O. 186 f u. ö.

Erlöser und König des neuen Reiches verherrlicht. Wenn auch diese drei Gesänge nicht wirklich in kultischem Gebrauche standen, sondern vom Verfasser für den Zweck seiner Schilderung erst gedichtet wurden, so lassen sie doch auf die Existenz solcher Lieder im christlichen Gottesdienste zurückschließen.

Zweites Kapitel.

Der gottesdienstliche Volksgesang im nachapostolischen und urchristlichen Zeitalter.

1. In den liturgischen Stadien: Plinius, Didache, Justin und Apostolische Konstitutionen.

Der Gesang, der in der apostolischen Zeit zu einem konstitutiven Faktor der gottesdienstlichen Versammlungen geworden, wurde in dieser Würde auch in den folgenden Jahrhunderten pietätvoll erhalten und nahm naturgemäß an der weiteren Entwicklung der liturgischen Formen Anteil. Zwar läßt sich der Gottesdienst, welcher sich geschichtlich in den Stadien Plinius, Didache, Justin und Apostolische Konstitutionen entwickelte, bei dem Bestande dieser Quellen nicht in seinen Einzelzügen zeichnen, doch hatte sich gegen Ende des apostolischen Zeitalters eine bestimmte, in ihren Grundzügen allen Kirchen gemeinsame Ordnung des christlichen Gottesdienstes gebildet sowohl hinsichtlich der Aufeinanderfolge seiner Hauptelemente wie auch ihres Inhaltes. Klemens Romanus drückt diese Tatsache in seinem spätestens zwischen 93 und 97 verfaßten ersten Briefe (Kap. 40) mit den Worten aus, daß alles in der Ordnung (τάξει) zu vollbringen sei, was immer der Herr in den vorgeschriebenen Zeiten auszuüben befohlen hat. Auch führt er den Vollzug der Oblationen und gottesdienstlichen Einrichtungen zu bestimmten Zeiten und Stunden auf die Anordnung des Herrn zurück und läßt aus dem Kirchengebete der römischen Gemeinde, welches den Schluß des Briefes bildet, den Bestand gleichmäßiger liturgischer Gepflogenheiten erkennen. Diese Ausgestaltung des gottesdienstlichen Lebens mußte auch den Gesang in seiner Bedeutung als Mittel der Verherrlichung und Erbauung beeinflussen. Doch sind die

vorhandenen Zeugnisse so spärlich, in der Ausdrucksweise so unbestimmt und vielfach so bildlich, daß immer ein unerklärlicher Rest besonders hinsichtlich der Art des Gesanges bleiben wird. Klemens weist auf den Gebrauch des Tersanktus als eines liturgischen Gesangsstückes direkt hin, wenn er die in Einmütigkeit versammelten Gläubigen ermahnt, nach dem Vorbilde der himmlischen Scharen wie aus einem Munde zu ihm (Gott) anhaltend zu rufen, um seiner großen und herrlichen Verheißungen teilhaft zu werden[1]. Da sich dieser Gesang in allen späteren Liturgien findet und in den morgenländischen vielfach mit den auch an dieser Stelle gebrauchten Worten aus Dn 7, 10 eingeleitet wird, so geht daraus seine liturgische Verwendung schon im 1. Jahrhundert hervor. Auf liturgischen Volksgesang scheinen sich insbesondere die musikalischen Ausdrücke zu beziehen, deren sich der Märtyrer-Bischof Ignatius bedient, um die Schönheit der christlichen Tugend und die Übereinstimmung in der christlichen Herzensgesinnung zu veranschaulichen. In den Briefen an die Ephesier (Kap. 4) und die Römer (Kap. 2) vergleicht er die christliche Eintracht mit einem Chorgesange. Ist auch die nähere Bestimmung, wie weit die Bildlichkeit der Ausdrücke reicht und wie die figürlichen und uneigentlichen Bezeichnungen zu fassen sind, nicht möglich, so muß doch Ignatius den Gesang und seine Wirkung gekannt und seinen Gebrauch bei den christlichen Gemeinden vorausgesetzt haben. Daß sich diese Stellen nicht auf heidnischen Opfergesang beziehen, wie Zahn[2] meint, geht aus den Zusätzen „durch Jesum Christum“ und „in Christo Jesu“, welche doch deutlich Lobgesänge auf Christus erkennen lassen, hervor[3]. Auch der an derselben Stelle gebrauchte Ausdruck χρῶμα θεοῦ λαβόντες ist im Sinne eines musikalischen Terminus (Tonart) aufzufassen, wie auch die Bezeichnung μέλη

---

[1] Ep. ad Rom. c. 34. [2] Ignatius von Antiochien (1873) 338.

[3] Ähnlich wie Ad Ephes. c. 4 (σύμφωνοι ὄντες ἐν ὁμονοίᾳ) und c. 5 (ἵνα πάντα ἐν ἑνότητι σύμφωνα ᾖ) drückt sich Irenäus aus: Sicut citharae sonus per uniuscuiusque distantiam consonantem unam melodiam operatur, ex multis et contrariis sonis subsistens. Adv. haer. 2, 25, 2.

ὄντες auf eine gewisse Gattung von Gesängen anzuspielen scheint[1]. Diesem Bilde, das hier Ignatius von der christlichen Versammlung und besonders von ihrer inneren Gemeinschaft entwirft, ist wohl nur die Anschauung entsprechend, welche unter den Gesängen nicht Solovorträge, sondern ein irgendwie geartetes Zusammensingen der Gläubigen beim Gottesdienste versteht. Ignatius erblickt gerade in der gemeinsamen Teilnahme an der eucharistischen Feier eine Betätigung des kirchlichen Einheitsbewußtseins[2]. In diesem Zusammenhange erscheint der Gesang als Produkt harmonisch gestimmter Herzen; jeder Einzelne soll zum Chore werden und im Herzen Gott lobsingen, aber auch die ganze Gemeinde soll hinsichtlich des Glaubens und der Liebe im harmonischen Einklang der Herzen stehen und auf diese Weise in Liebe versammelt zu einem Chore werden. Dieses Zeugnis ist für die Geschichte des Volksgesanges um so bedeutungsvoller, als auch die Väter der späteren Jahrhunderte auf den Zusammenschluß der Gläubigen mit Christus und auf das im Volksgesange ausgedrückte innere religiöse Denken und Fühlen hinweisen, um zur Teilnahme am Gottesdienste anzuspornen. Zugleich geht aus dieser musikalisch gefärbten Schilderung der christlichen Versammlungen hervor, daß der liturgische Gesang in Syrien gepflegt wurde, worauf auch die Tradition von der Einführung der antiphonischen Gesangsweise durch Ignatius hinzuweisen scheint[3], mag sie auch sonst ohne historischen Wert sein. Denn der Gebrauch des Wechselgesanges ist erst sicher bezeugt unter den beiden Mönchen Flavian und Theodor um die Mitte des 4. Jahrhunderts. Auch der vielbesprochene Bericht Plinius' des Jüngeren, welcher vorzugsweise für den alternierenden Gesang angeführt wird[4], läßt diese Sitte nicht bestimmt erkennen. Die summarische Beschreibung des christlichen Gottesdienstes, welche hier der Statthalter von Pontus und Bithynien

---

[1] Vgl. Hilgenfeld, Ignatii Antioch. et Polyc. Smyrn. epistulae et martyria (1903) 267. [2] Ad Magn. c. 7. [3] Socr., Hist. eccl. 6, 8.

[4] Ante lucem convenire carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem. . . . Ep. 96. Ed. Keil 1870.

seinem kaiserlichen Herrn gibt, erwähnt des Gesanges mit Ausdrücken, welche nicht als eine genuin christliche und bestimmte Darlegung gelten können. Plinius inquirierte als Prokonsul, um die gegen die Christen erhobenen Vorwürfe der Staatsgefährlichkeit und unsittlicher Versammlungen nach ihrer Berechtigung zu prüfen, beabsichtigte daher nicht einen Detailbericht über den christlichen Gottesdienst zu geben. Auch schreibt er nach römischer Auffassung und Ausdrucksweise, worauf schon die Ausdrücke „carmen dicere" und „sacramento se obstringere" hinweisen. Daher kann aus dieser Stelle mit Bestimmtheit zunächst nur gefolgert werden, daß bei dem am frühen Morgen gefeierten Sonntagsgottesdienst zu Ehren Christi Lieder gesungen wurden. Der Ausdruck „carmen" dient zwar allgemein zur Bezeichnung jeder Wortformel, ob lang oder kurz, in gebundener oder ungebundener Sprechweise, ob gesungen oder nicht [1]; doch läßt der Gebrauch von Psalmen und Hymnen schon im 1. Jahrhundert und die Wiedergabe dieses Berichtes bei Eusebius [2] vorzugsweise auf Gesänge schließen. Die Einschränkung des Wortsinnes auf wechselnden Psalmengesang [3] oder auf die durch Wechselgebete zwischen Priester und Volk eingeleitete Präfation [4] oder auf Hymnengesang [5] wird daher der Begriffssphäre dieses Ausdruckes nicht gerecht. Auch schließt die Bezeichnung „dicere" den Gesang nicht aus; denn Tertullian [6] und Eusebius (a. a. O.) geben sie mit canere bzw. ὑμνεῖν, wie auch der Ausdruck „lesen" statt „singen" für den Gesang des Psalmisten üblich war, weil dieser den Psalm oder das Lied aus dem Buche entnahm

---

[1] Vgl. Ambr., Serm. c. Auxent. c. 34 (Migne, P. lat. XVI 1017).

[2] Hist. eccl. 3, 33. Vgl. Bingham, Origines eccl. V (1722) 127 128; Renaudot, Coll. Liturg. orient. I 7: Itaque per tales hymnos intelligi possunt variae preces a primis Christianis compositae.

[3] Rietschel, Lehrb. d. Liturgik I 245. Th. Harnack, Der christl. Gemeindegottesdienst 221.

[4] Probst, Lehre und Gebet (1871) 277. Bickell, Art. „Liturgie" in Real-Enzyklopädie von Kraus II 312.

[5] Kayser, Beiträge z. Gesch. u. Erkl. d. ältesten Kirchenhymnen 24. Thiersch (Kritik der neutestamentl. Schriften 1845, 427) versteht darunter mit Hinweis auf 1 Kor 14, 26 den Gesang improvisierter Hymnen.

[6] Apol. c. 2.

und nicht auswendig sang[1]. Auch die unbestimmte Ausdrucksweise „invicem dicere“ wird am entsprechendsten auf epiphonische, hypophonische und antiphonische Gesangsweise gedeutet und nicht ausschließlich auf Psalmengesang in zwei Chören.

Diese dürftigen Angaben über den gottesdienstlichen Gesang werden teilweise noch erläutert und ergänzt durch die Schilderungen der gottesdienstlichen Ordnungen in der Apostellehre, bei Justin, Tertullian und Cyprian.

Bei den in Kapitel 9 und 10 der Didache enthaltenen Gebeten, welche gegenwärtig von der Mehrzahl der Literarhistoriker entgegen andern Versuchen, sie ganz oder teilweise auf die Agapen oder die Hauskommunion zu beziehen[2], als Eulogien vor und nach dem Empfange der Eucharistie gedeutet werden, antwortete das Volk auf die sechsmal wiederkehrende doxologische Schlußformel mit Amen. Auch Justin[3] bezeugt direkt das Amen als Responsorium des reichgegliederten Lob- und Dankgebetes (Präfation), welches der Bichof bei der Abendmahlsfeier verrichtete. Mit diesem und ähnlichen Responsorien drückten die Teilnehmer an der eucharistischen Feier das Bewußtsein ihrer Gnadengemeinschaft mit Christus als ihrem Haupte aus sowie auch die Zuversicht, daß kraft seiner Verheißung das im Namen des Sohnes und des Heiligen Geistes verrichtete Gesangsgebet auch Erhörung finde. Die Didache scheint noch auf andere liturgische Gesänge hinzuweisen, wenn die Auffassung zutreffend ist, daß die von Kap. 10, 6 an folgenden kurz abgerissenen Stücke nur Andeutungen und Stichworte längerer Gesänge enthalten. So vermutet Goltz[4] in dem Satze

---

[1] Tomasi, Respons. et Antiph. (1686) Praef. Vgl. noch Kössing, Liturg. Erklärung der heiligen Messe (1869) 336; P. Bohn, Das liturg. Rezitativ und dessen Bezeichnung in den liturg. Büchern des Mittelalters, in Eitners Monatshefte f. Musikgeschichte 1887, Nr 4.

[2] Probst, Die ältesten Sakramentarien und Ordines (1892) 9 f.

[3] Apol. I c. 65.

[4] Das Gebet in der ältesten Christenheit 212. Vgl. hierzu die von Probst (Lehre und Gebet 266 ff) angeführten Oden und Hymnen. Schlecht (Die Apostellehre in der Liturgie der kathol. Kirche [1901] 7) bezieht diese liedartigen Verse auf die Entlassung der Kommunikanten.

ἐλθέτω ἡ χάρις καὶ παρελθέτω ὁ κόσμος οὗτος wegen des Gleichklanges und der antithetischen Formen den Anfang einer christlichen Ode, die an dieser Stelle gesungen wurde. Auch der zweite Satz ὡσάννα τῷ υἱῷ Δαβίδ will nur andeuten, daß ein vollständiger Lobgesang, wie er sich auch später an dieser Stelle findet, eingeflochten wurde, und zwar, wie Spitta vermutet[1], Ps 118, 25 ff, der schon zum Abschlusse des Passahmahles gesungen wurde.

Justin erwähnt bei der Beschreibung der Hauptakte des christlichen Gottesdienstes in seiner ersten Apologie (Kap. 65 u. 67) die Psalmodie gar nicht; nur in seiner Auseinandersetzung mit Tryphon (Kap. 63, 14 ff) führt er die Psalmen 45 und 72 an, welche als Hymnen zum Lobpreise Christi gesungen wurden. Doch spricht dieses Schweigen nicht gegen den Fortbestand der bisherigen Gesangspraxis. Denn die reiche Entwicklung des Psalmengesanges zu Anfang des 4. Jahrhunderts setzt eine beständige Pflege desselben voraus, die nach dem Zeugnisse der Apostolischen Konstitutionen (8, 34) nicht einmal während der Verfolgungen ganz aufgegeben wurde. Vielmehr muß den damaligen Christen schon ein ziemlich reicher Schatz von Doxologien und Hymnen zur Verfügung gestanden sein, welche, von den liturgischen Versammlungen her bekannt, bei gewissen Gelegenheiten wiederkehrten. Das Gebet der Thekla und die Märtyrerakten des Karpus und Polykarp enthalten Segensgebete, die vermutlich liturgischer Abstammung sind[2]. Auch hebt Justin mit deutlicher Beziehung auf die Eucharistie hervor, daß die Christen für alles, was sie zu sich nehmen, Gott als den Schöpfer aller Dinge preisen, und zwar nicht nur in feierlich gesprochenen Gebeten (πομπαί), sondern auch in Lobgesängen (ὕμνοι), welche aus dankbarem Herzen zu Gott aufsteigen[3].

Mit der Erweiterung der Liturgie in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, namentlich in Hinsicht auf den Gebetsdienst bei der Feier der Eucharistie[4], kam auch dem Gesange eine

---

[1] Die Abendmahlsgebete aus der Lehre der zwölf Apostel, in Zeitschr. f. prakt. Theologie 1886, 313 ff.

[2] Goltz a. a. O. 136. [3] Apol. I c. 13; vgl. c. 67.

[4] Vgl. Justin. a. a. O. c. 65.

erhöhte Bedeutung zu. Gehörte doch die Zeit zwischen Justin und dem öffentlichen Auftreten Tertullians zu den ruhigeren Epochen des 2. Jahrhunderts, wo die Kirche, wieder mehr der inneren Einrichtung und Ordnung ihres Organismus zugewendet, unter Bewahrung der hergebrachten Formen den Kult im einzelnen weiter ausbilden konnte. Der Hauptzeuge für diese weitere Entwicklung des Psalmen- und Hymnengesanges, der namentlich auch im Privatleben der Gläubigen eine Rolle zu spielen beginnt, ist Tertullian, dem sich Klemens von Alexandrien und Origenes anschließen, letztere freilich vorzugsweise nur in der Frage nach der inneren Gesinnung der singenden Gemeinde, wovon später die Rede sein wird.

Die afrikanische Kirche muß eine Anzahl von Gesängen zu eigen gehabt haben, da Tertullian den christlichen Besuchern der heidnischen Theater entgegenhalten konnte, daß sie Lieder und Gesänge auch in ihren gottesdienstlichen Versammlungen zu hören bekämen [1]. Dieselben konnten zwar nach der künstlerischen Seite keinen vollen Ersatz für die mit raffinierter Technik ausgeführten und auf Sinnenreiz berechneten Bühnengesänge bieten; auch war hierbei Tertullian von dem Bestreben einer radikalen Bekämpfung des Theaters und aller Spiele wegen ihres Zusammenhanges mit dem Götzendienste geleitet [2]; er fordert sogar, daß man beim Schauspiele während der weichen Melodien eines Solosängers an einen Psalm denken soll [3]. Doch stand der Psalmengesang in hohem Ansehen, weil man glaubte, daß darin Christus zu Gott seinem Vater spreche [4]. Die Verbindung desselben mit der Liturgie gibt Tertullian an jenen Stellen an, wo er unter den Bestandteilen der eucharistischen Feier auch den Psalmen- und

---

[1] De spect. c. 29.

[2] Ebd. c. 5. Vgl. Novatian, De spect. c. 2. Über die Zueignung der letzteren Schrift an Cyprian s. Bardenhewer, Patrologie [2] (1901) 174.

[3] De spect. c. 25.

[4] Adv. Prax. c. 11. So weissagt z. B. der 21. Psalm, daß die Brüder Christi und Söhne Gottes im wahren Jerusalem Gott dem Vater Lob singen werden.

Hymnengesang aufführt[1]. Und zwar war letzterer zwischen die Lektionen und die Homilie eingestellt[2] und scheint auch den sakrifiziellen Akt begleitet zu haben[3]. Außer den Psalmen, welche wegen ihrer besondern Gebetskraft und -fülle[4] den Grundstock der christlichen Gesänge bildeten[5], und den nicht näher charakterisierten Hymnen und eigenen Kompositionen erwähnt Tertullian noch ausdrücklich das Trisagion, welches die Christen als zukünftige Genossen der Engel schon hier auf Erden erlernen[6], und ebenso die Doxologien. Zu letzteren gehörte die Formel *εἰς αἰῶνας ἀπ' αἰῶνος* am Schlusse der Gebete[7], ferner das von den Gebetseifrigeren den Psalmen angefügte Alleluja und noch andere den Psalmen selbst entnommene kurze Gesangsstücke[8].

Bei den Agapen, deren Verbindung mit der Feier der Eucharistie zu Tertullians Zeit durchaus gelöst war[9], durfte zur Würze des frugalen Mahles der Gesang neben Lesung und Gebet um so weniger fehlen, als sich gerade hier die durch den Genuß der Eucharistie begründete Gnadengemeinschaft

---

[1] De or. c. 28; De anima c. 8. Unter dem Ausdruck „Dominica sollemnia“ an letzterer Stelle ist wohl gegen Battifol (Histoire du Bréviaire Romain [1893] 5) nicht die Feier einer Vigilie, sondern der Eucharistie zu verstehen. Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers (1895) 49, A. 1.

[2] Prout scripturae leguntur aut psalmi canuntur. . . . De anima c. 9.

[3] De or. c. 27 28, wo er mit den Oblationen zusammengestellt ist.

[4] Nach Muratori scheint Tertullian darauf hinzuweisen, wenn er die Gebete in Verbindung mit den Psalmen als „saturata oratio“ bezeichnet (De or. c. 27).

[5] Ille (sc. David) apud nos canit Christum, per quem se cecinit ipse Christus. De carne Chr. c. 20. [6] De or. c. 3.

[7] Ex ore, quo Amen in Sanctum protuleris, gladiatori testimonium reddere, εἰς αἰῶνας ἀπ' αἰῶνος alii omnino dicere, nisi Deo et Christo? De spect. c. 25. Die Fassung dieser Doxologie weicht von der in den Liturgien sonst üblichen Form ab; vermutlich wollte damit Tertullian auf den bei Kampfspielen üblichen Zuruf an den Sieger νικᾷς ἀπ' αἰῶνος anspielen. Jedenfalls war aber seinen Lesern auch diese Fassung der Doxologie bekannt. Vgl. hiermit die Äußerung des Irenäus bei C. P. Caspari, Quellen zur Geschichte des Taufsymbols und der Glaubensregel III (1875) 457. [8] De or. c. 27.

[9] Vgl. Tert., Ad uxor. 2, 5; De cor. c. 3; De orat. c. 8.

der Gläubigen auch nach der geselligen Seite offenbarte. Tertullian läßt in einer ausführlichen Beschreibung den gottesdienstlichen Charakter dieser Feier deutlich erkennen[1] und bezeichnet als geistliche Lieder, welche bei diesen Gelegenheiten vorgetragen wurden, Gesänge aus der Heiligen Schrift, worunter vorzugsweise Psalmen[2] und speziell für diesen Zweck verfaßte Hymnen zu verstehen sind[3]. Von der Psalmodie bezeichnet er wiederum ausdrücklich den für die Brüdermahle charakteristischen Ps 132, dessen erster Vers (Ecce, quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum) vielleicht von den Teilnehmern hypophonisch eingeschaltet wurde.

Wesentlich trugen zur Verbreitung des Psalmen- und Hymnengesanges außer der Feier der Eucharistie und der Agapen die Gebetszeiten bei. In den Tagen Tertullians galten sie in der Frühe und am Abend als kirchlich feststehende Tageszeiten, während die Gebetsstunden der Terz, Sext und Non zur privaten Beobachtung empfohlen waren[4]. Da den Inhalt der gemeinschaftlichen öffentlichen Gebetsdienste neben der Schriftlesung gerade Psalmen und geistliche Lieder mit dem responsorischen Alleluja und andern Akklamationen bildeten[5], so mußte der Kultgesang insbesondere durch den Zutritt gebildeterer Elemente allmählich an erhöhter Bedeutung für Sitte und Leben der Christen gewinnen. Daraus erklärt sich die Verwendung gottesdienstlicher Gesänge auch im Privatleben, welches in seinen Hauptmomenten vom Gebete bzw. Gesange durchflochten sein soll. Getreu der apostolischen Überlieferung faßt auch Tertullian das ganze Leben des Christen als einen Gottesdienst auf, dessen Sammel- und Höhepunkt in der eucharistischen Feier liegt. Im gemeinsamen Gesange tönt die Eintracht glücklicher Ehegatten in gottwohlgefälliger

---

[1] Apol. c. 39.

[2] Vgl. Cypr., Ad Donatum n. 16: Sonet psalmos convivium sobrium, ut tibi tenax memoria est, vox canora, aggredere hoc munus ex more.

[3] Ut quisque de scripturis sacris vel de proprio ingenio potest (a. a. O.).

[4] De or. c. 23—25. [5] Ebd. c. 27.

Weise aus[1] und, da das Himmlische stets dem Irdischen vorangehen soll, steigen Gebete und Gesänge morgens und abends auf, vor der Mahlzeit und dem Bade[2], und auch der Gast wird mit Gebet empfangen und verabschiedet[3]. Dieselbe Sitte bezeugen für die morgenländische Kirche die beiden Alexandriner Klemens und Origenes. Zwar fordert ersterer infolge seiner ganz geistigen Auffassung des Lebensverhältnisses der Christen zu Gott vom wahren Gnostiker keine äußere Gottesverehrung, daher auch nicht Psalmen- und Hymnengesang; doch soll dieses Ideal um der Autorität und Tradition willen auch wieder mit dem praktischen Leben und seinen Bedürfnissen in Verbindung gebracht werden. Um daher nicht philosophischem Spiritualismus zu verfallen, soll das Leben des wahren Gnostikers eine heilige Festfeier (πανήγυρις) sein, von Opfer und Gebet, Schriftlesung, Psalmen- und Hymnengesang bei Tag und Nacht[4], vor und während der Mahlzeit und vor dem Schlafengehen[5] umschlossen sein. Zu derselben Forderung einer bestimmten Offenbarungsform in Gebet und Gesang wird aber Klemens überdies noch dadurch geführt, daß er auf das ganze Leben des Gnostikers und auch auf dessen tägliche Mahlzeit (ἑστίασις) alles überträgt, was beim Gottesdienste und bei der kirchlichen Gemeinschaft zu geschehen pflegte, und somit auch dem Gesange seine Berechtigung und Bedeutung für das christliche Leben zuerkennt.

2. Frühzeitige hymnenartige Gesänge.

Schon die bisherige Entwicklung des gottesdienstlichen Volksgesanges läßt auf diesen anwenden, was der hl. Ignatius vom Christentum allgemein sagt: „Es ist kein Werk des bloßen

---

[1] Sonant inter duos psalmi et hymni, et mutuo provocant, quis melius Deo suo cantet (Ad uxor. l. 2, c. 9). [2] De or. c. 25. [3] Ebd. c. 26.

[4] Pädag. l. 2, c. 4 10 (Migne, P. gr. VIII 444 512). Strom. l. 7, c. 7 (ebd. IX 469). Doch wird aus diesen Andeutungen nicht klar, ob hier vom öffentlichen oder privaten Gebetsdienste die Rede ist. Siehe Bäumer, Geschichte d. Breviers 48, und Pleithner, Älteste Geschichte des Breviers (1887) 87 ff.

[5] Strom. l. 7, c. 7; Paedag. l. 2, c. 4. Orig., De or. c. 12 (Migne, P. gr. XI 451—454).

Glaubens, sondern der Größe."[1] Dies gilt vor allem von der Psalmodie, welche in den stets wiederkehrenden Klagen und Hoffnungen der Verfolgten, in dem Flehen um Schutz und Rettung der Armen und Schwachen den Glauben und die Zuversicht der Christen bei der damaligen Lage der Kirche ausdrückte. Dazu kam noch eine besondere Gattung geistlicher Festlieder im Gesange der Hymnen, welche sich sachlich an die Feiergesänge zum Preise der Götter und Heroen und an die psalmenähnlichen Lobgesänge des Alten Bundes anlehnten, direkt aber durch die geistlichen Lieder bei den Liebesmahlen und durch die pneumatische Gabe des Psalmensingens (1 Kor 14, 25) veranlaßt wurden. Für die Dauer konnten die geistlichen Gesänge der charismatisch Begabten wegen ihres subjektiven Charakters keine geordnete Stellung in der Liturgie einnehmen. Sobald sich daher diese zu festeren Formen ausprägte, die Technik der Sänger und Sängerchöre zunahm, und auch das Volk zu größerer Teilnahme herangezogen werden konnte, mußten sie aus dem gottesdienstlichen Bereiche verschwinden. An ihre Stelle trat der Hymnus, der zwar ebenfalls dem subjektiven religiösen Empfinden Ausdruck gibt, aber doch mehr dem religiösen Gesamtbewußtsein des Volkes Rechnung trägt als die feierlichen und der geistgeweckten Andachtsstimmung entquollenen Lieder. Wie bereits auf Grund von Offb 5, 9 10 12 13 und 1 Tim 3, 16 dargelegt worden, müssen hymnenartige Gesänge schon frühzeitig gottesdienstliche Verwendung gefunden haben. Den Untersuchungen durch Probst[2] zufolge enthält die nachapostolische Literatur noch manche Reste hymnologischer Stücke. Der Verfasser des Briefes an Diognet (Kap. 11) führt einen mit dem Fragment in 1 Tim 3, 16 nach Inhalt und Form verwandten Hymnus an. Die kurzen unverbundenen Sätze von gleicher Wortordnung und ziemlich gleicher Silbenzahl, die den religiösen Hymnen so angemessene antithetische Form, insbesondere der Gleichklang der Verse

---

[1] Ep. ad Rom. c. 3.

[2] Lehre und Gebet 279 ff. Vgl. Goltz, Das Gebet in der ältesten Christenheit 212. Norden, Antike Kunstprosa II 841 ff.

am Anfange und zum Schlusse, rechtfertigen diese Annahme. Auch in der von Theophilus von Alexandrien entworfenen Schilderung vom Wandel der ersten Christen unter den Heiden, welche in kurzen Sätzen und in dem kunstvollen Bau des Parallelismus der Glieder auftritt[1], ist ein Hymnus oder eine Ode zu vermuten. Ein anderer Hymnus, der die Heilstatsachen des Lebens Jesu zum Inhalte hat, ist in dem von Reitzenstein gefundenen und von Jakoby rekonstruierten Gebete auf Papyrus 10263 des Museums zu Gizeh enthalten[2].

Der weiteren Untersuchung dieses Gegenstandes stellen sich aber mehrfache Schwierigkeiten entgegen. Schon die Bedeutung des Wortes „Hymnus" in den ersten Jahrhunderten ist schwankend[3]. Im Neuen Testament bezeichnet es den liturgischen Gesang der Hallelpsalmen (Mt 26, 30. Mk 14, 26), in Eph 5, 19; Kol 3, 16 aber zum Unterschiede von Psalm ein geistliches Lied. In diesem Sinne gebraucht auch Tertullian diesen Ausdruck. Denn bei der knappen Redeweise dieses Schriftstellers ist wohl nicht eine Tautologie anzunehmen, wenn er von Psalmen und Hymnen spricht[4]; auch muß er außerbiblische Gesänge im Auge haben, wenn er bei der Schilderung der Agapen von einem Lobliede redet, welches ein jeder aus eigener Eingebung zu singen vermag[5]. Eine weitere Schwierigkeit liegt in dem Mangel einer eingehenden Untersuchung des hymnologischen Materials der ersten Jahrhunderte. Harnack[6] und Bardenhewer[7] bieten wohl eine Übersicht, doch fehlen mit Ausnahme der kleinen Auswahl griechischer Hymnen bei Christ und Paranikas textkritische Ausgaben. Auch ist die Einzeluntersuchung besonders hinsichtlich der Autoren

---

[1] Ad Autolyc. l. 3, c. 15. Vgl. Möhler, Patrologie (1840) 301.

[2] Vgl. oben S. 80.

[3] Über den Unterschied zwischen hymnenartigen Gebeten und Hymnen mit kunstvollem Metrum vgl. Probst, Lehre u. Gebet 263 ff. Art. „Hymne" in Vigouroux, Dictionaire de la Bible (1903) 3, 972 f, orientiert hierüber nur ungenau und unvollständig.

[4] De or. c. 24 ad fin. [5] Apol. c. 39.

[6] Geschichte der altchristl. Literatur I (1893) 795 f.

[7] Geschichte d. altkirchl. Literatur I (1902) 537.

noch ungeklärt, und da die Mehrzahl der Hymnen dieser Periode gnostischen Quellen entstammt, müßte zuvor die literarkritische Prüfung der letzteren abgeschlossen sein. Außer diesen Mängeln besteht noch die Frage, ob die erhaltenen Hymnen auch kultische Verwendung gefunden haben. Pimont will den Hymnen der ersten drei Jahrhunderte einen rein privaten Charakter zuerkennen[1]. Doch steht dieser Annahme die Tatsache entgegen, daß der Morgenhymnus der Apostolischen Konstitutionen, ursprünglich in die Didaskalia aufgenommen, erst später in einzelne Bibelhandschriften übergegangen ist[2]. Auch kann aus der Beschwerde der Bischöfe des antiochenischen Konzils (269) an Papst Dionysius über Paulus von Samosata, welcher Hymnen neuerer Autoren einführte[3], auf die Existenz älterer Gesänge in der Kirche geschlossen werden.

Ein treffliches Beispiel der für Volksgesang bestimmten Lieder ist uns erhalten in dem Abendhymnus Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης (Lumen hilare), welcher noch heutzutage zum griechischen Offizium gehört[4] und als Lobgesang des heiligen Märtyrers Athenogenes († 169) und als Glaubensbekenntnis an die Gottheit des Heiligen Geistes bezeichnet wird. Die Autorschaft und ebenso die Angabe, daß ihn Athenogenes auf dem Wege zur Richtstätte gesungen und seinen Schülern als letzten Abschiedsgruß hinterlassen habe, sind unbewiesen[5], doch bezeichnet ihn Basilius als altes Lied (ἀρχαία φωνή), welches vom Volke zum Ausdruck des traditionellen Glaubens an die Gottheit des Heiligen Geistes gesungen wurde[6]. Als Volkslied charakterisiert er sich durch die Reihe von Ephymnien und kurzen Anrufungen, aus welchen der ganze Gesang gebildet ist. Ebenso weist auf den

---

[1] Les hymnes du bréviaire Romain I (1874) VI.

[2] Siehe Nestle, Septuagintastudien III (Wissenschaftl. Beil. zum Programm des Maulbronner Seminars 1899).

[3] Euseb., Hist. eccl. 7, 30. Vgl. Mansi, Coll. Conc. I 1095 und Hardouin, Coll. Conc. I 314.

[4] Maltzew, Die Nachtwache der orthodox katholischen Kirche des Morgenlandes (1892) 59 786.

[5] Vgl Pitra, Anal. sacra I (1876) LXXII. Acta SS. Ianuar. II 189.

[6] De Spir. S. c. 29 (Migne, P. gr. XXXII 208).

Gebrauch von Hymnen in christlichen Versammlungen das Zeugnis hin, welches der hl. Dionysius d. Gr. dem Bischof Nepos der ägyptischen Landschaft Arsinoë, als dem Verfasser solcher Gesänge, ausstellt[1]. Nimmt man noch die Angabe hinzu über die seit alters gebräuchlichen Gesänge zum Lobpreise Christi, welche Eusebius aus dem sog. Kleinen Labyrinth, einer in Rom zu Anfang des 3. Jahrhunderts entstandenen antimonarchianischen Schrift, schöpfte[2], so muß die Anzahl derselben größer gewesen sein, als uns die erhaltenen Fragmente beweisen. Auch mag so mancher Hymnus, zuerst von Einzelnen gesungen, durch öftere Wiederholung ganz oder teilweise zum Volksliede geworden sein.

3. Der gnostische und der christlich-syrische Hymnengesang.

Ein besonderer Einfluß auf die Entwicklung des christlichen Hymnengesanges ist der fleißigen Pflege dieser Gesänge und ihrem gottesdienstlichen Gebrauche durch die Häretiker, vorzugsweise durch die Gnostiker, zuzuerkennen. Nur offenbarte sich dabei das Verhalten der Kirche in zwei gerade entgegengesetzten Strömungen. Wie die lateinischen Väter zur Bezeichnung der christlichen Gesänge absichtlich das Wort „hymnus“ zu vermeiden und dafür die Ausdrücke „carmen, carmen dicere“ zu wählen scheinen, um nicht an die Hymnen auf Apollon, Ceres, Aphrodite u. a. zu erinnern, so suchte man wegen des ausgedehnten Gebrauches der Hymnenpoesie im häretischen Gottesdienste die außerbiblischen Gesänge von der Liturgie fernzuhalten. Gesetzliches Ansehen fand dieses Verfahren in Kanon 15 des Konzils von Laodicea (zwischen 343 u. 381). Anderseits betraten aber die glücklichen hymnischen Produkte des hl. Ephräm, Chrysostomus, Hilarius, Ambrosius und Augustinus den auch später in der Geschichte des kirchlichen Lebens wiederholt eingeschlagenen Weg, dem Zeitgeschmacke ein Opfer zu bringen und den häretischen Gesängen rechtgläubige Hymnen entgegenzustellen, ein Verfahren, das für deren dichterische und musikalische Gestaltung und auch für die Art ihrer Auf-

---

[1] Euseb., Hist. eccl. 7, 24. [2] Ebd. 5, 28.

führung von großer Bedeutung wurde. Nach dieser Seite hin, nicht aber im Rahmen einer selbständigen Darstellung des häretischen Kirchengesanges, kommt derselbe auch hier in Betracht.

Um seinen Ideen in populärer Form Verbreitung und Anerkennung zu verschaffen, dichtete der Gnostiker Valentin neue Psalmen nach dem Muster der alttestamentlichen. Durch Geist und Beredsamkeit ausgezeichnet[1], wie die wenigen durch Klemens von Alexandrien erhaltenen Fragmente von Homilien erkennen lassen[2], war er auch zur Dichtung geeignet, und zwar nahm er die den Christengemeinden bekannten Psalmen zur Vorlage für seine Kompositionen. Diese mußten jedenfalls gleich den gnostischen Evangelien oder Evangelienapokalypsen und Offenbarungen (z. B. der Philumene) zur Verherrlichung und Erbauung bei den Andachtsübungen dienen. Darauf zielte schon die ganze Tendenz des Gnostizismus ab, welcher mit den mannigfaltigen Mitteln der Ethik, der Mysterienreligion, des Aberglaubens und auch des Kultus neben der höheren Propaganda auch eine volksmäßige zu entfalten suchte. Hinsichtlich der valentinischen Psalmen bezeugt aber Tertullian ausdrücklich, daß sich ihrer der Gnostiker Alexander zur Unterstützung seiner Irrlehre bediene und ihnen deshalb ein so gewichtiges Ansehen zueigne[3]. Auch gibt eine abgerissene Nachricht des Origenes von der Verwendung solcher Psalmen Zeugnis[4]. Valentin folgte mit diesen Gesängen nur dem Beispiele Marcions, der sich, wie aus dem letzten Teil des muratorischen Fragments[5] und aus der Nachricht des Anonymus bei Abraham Echellensis[6] hervorgeht, in ähnlichen Dichtungen versucht hatte[7].

---

[1] Tert., De carne Chr. c. 4. [2] Strom. 2, 8, 36; 4, 13 89 f.

[3] De carne Chr. c. 17 20.

[4] Catena Comitoli in Iobum. Vgl. Grabe, Spicileg. II[2] 38. Pitra, Anal. sacra II 368. [5] Antiq. Italicae med. aevi III (1740) 851.

[6] Marcionitae psalmos quos recitent inter preces fundendas alios a Davidis psalmis sibi effinxerunt (Zeitschr. f. wissensch. Theol. 1876, 110).

[7] Daß durch diese gnostischen Kompositionen die davidischen Psalmen aus dem Kulte verdrängt wurden, wie Pamelius (Kommentar zu Tert., De carne c. 20) annimmt, ist unwahrscheinlich, vielmehr scheint gerade mit der Neubildung eines Psalters die Anerkennung des kanonischen ausgesprochen zu sein.

Diese neuen Lieder mußten Anklang gefunden haben, da sich auch die das valentinianische System umgestaltenden Gnostiker Bardesanes und Harmonius desselben Mittels zur Verbreitung ihrer Ideen bedienten. Ersterer, aus Edessa gebürtig, mit Geistesschärfe, Beredsamkeit und Dichtertalent ausgestattet und mit den Anschauungen seines Volkes vertraut, schuf wie ein neuer David 150 Psalmen. Sachlich schloß sich dieses Werk zwar den Psalmen Marcions und Valentins an, bot aber den Syrern doch insofern etwas Neues, als es die diesem Volke eigentümlichen Bildungselemente in veredelter und verklärter Gestalt wiedergab und daher um so leichter Eingang fand[1]. Insbesondere wurde an seinen Gesängen außer der Einführung neuer Metren die künstlerisch abgerundete Form der Melodiegänge gerühmt[2], ein Vorzug, den auch sein Sohn Harmonius, der das Werk des Vaters fortsetzte, zu verwerten wußte, indem er mit verführerischen Stimmen, durch die berückende musikalische Form der Gesänge und die verschiedenartige rhythmische Behandlung des Textes das Volk an sich fesselte[3]. Er sammelte die Gedichte seines Vaters und fügte noch eigene neue Lieder bei[4]. Daraus und aus der eigenartigen Entwicklung des Gnostizismus im Morgenlande, die sogar später zur Gründung eines christlichen Staates und zur Stiftung einer eigenen, bis ins 12. Jahrhundert blühenden Schule führte, erklärt sich die längere Lebensdauer dieser Gesänge. Doch sind uns vielleicht nur in den poetischen

---

[1] Vgl. Macke, Syrische Lieder gnostischen Ursprungs (Tübinger Theol. Quartalschr. LVI [1874] 36—40).

[2] Soz., Hist. eccl. 3, 16. Theodor., Hist. eccl. 4, 26. Vgl. Hilgenfeld, Bardesanes, der letzte Gnostiker (1864) 24.

[3] Hist. s. Ephraemi n. 31. Lamy, Hymni et serm. s. Ephraemi II (1886) 63 65. Assemani, Bibl. orient. I (1719) 48, 1.

[4] Aus dieser gleichartigen Tätigkeit von Vater und Sohn sind die abweichend lautenden Angaben über die Entstehung des syrischen Kirchenliedes zu erklären. Von Ephräm wird Bardesanes (a. a. O. serm. 31), von Sozomenus (a. a. O.) hingegen Harmonius als Schöpfer des syrischen Kirchengesanges bezeichnet. Mit Sozomenus stimmen Theodor. (a. a. O.), die vatikanischen Acta Ephraemi (Opera syr. lat. 3, L) und Greg. Barhebr. (Chron. Eccl. 1, 83) überein.

Stücken der apokryphen Thomasakten Proben dieses Liederschatzes erhalten[1].

Sollten diese Hymnen die Aufgabe religiöser Propaganda, worauf schon ihre volkstümliche Denk- und Redeweise hinzielte, erfüllen, so mußten sie als Gesänge unter das Volk kommen. Daher übte Bardesanes Knabenchöre ein, von denen sie nach verschiedenen Melodien im Wechselgesange vorgetragen wurden[2]. Von dieser Zeit an blieb nach dem Zeugnisse des Sozomenus[3] diese Singweise in der syrischen Kirche noch länger fortbestehen. Auch die bekannte Tradition von einer himmlischen Mitteilung des Wechselgesanges an den hl. Ignatius[4] weist auf den frühzeitigen Gebrauch des zweichörigen Psalmengesanges in der syrischen Kirche zurück und wurde vielleicht dadurch veranlaßt, daß man die Einführung dieser Singweise nicht den Gnostikern, sondern der christlichen Kirche zueignen wollte. Mit dem Gesange war auch religiöser Tanz verbunden, der etwa nach Art der Chortänze im griechischen Schauspiele, unter taktmäßigem Schreiten der Füße und unter Erheben und Senken der Arme die rhythmischen Bewegungen der Melodie begleitete[5]. Ein ähnliches Bild von der Aufführung solcher mit Orchestrik verbundenen Gesänge entwirft Philo bei der Schilderung des Gottesdienstes der Therapeuten[6]; ebenso sangen die meletianischen Schismatiker in Ägypten zu Anfang des 4. Jahrhunderts ihre Hymnen unter Tänzen und Zusammenschlagen der Hände[7], und auch von den christlichen Versammlungen besonders des Orients war der Tanz nicht ganz ausgeschlossen[8].

Außer dem Wechselgesange waren bei den gnostischen Liedern auch hypophonische Einlagen üblich, wie ein Hymnus

---

[1] Bonnet, Acta Philippi et Acta Thomae (1903) 99 ff. Vgl. Bardenhewer, Patrologie[2] 70; Harnack, Über das gnostische Buch Pistis-Sophia. Gebhardt u. Harnack, Texte und Untersuchungen VII 2 (1891), 47. [2] Assemani, Bibl. orient. I 119.

[3] Hist. eccl. 3, 16. [4] Socr., Hist. eccl. 6, 8.

[5] Vgl. Clem. Alex., Strom. 7, 7 (Migne, P. gr. IX 456).

[6] De vit. contempl. Ed. Mang. II 471—486.

[7] Theodor., Haer. fabul. l. 4, c. 7 (Migne, P.gr. LXXXIII 425).

[8] Clem. Alex. a. a. O.

erkennen läßt, den die gegen Ende des 2. Jahrhunderts verfaßten Johannesakten aufbewahrt haben[1]. Dieser Lobgesang, welchen später die Priscillianisten als kanonischen Bestandteil an der Stelle Mt 26, 30 einreihten, ist durchaus im griechischen Geiste gehalten und wurde auch in der Gestalt eines Mysterienreigens aufgeführt[2]. Dabei hatte der Herr, der mit dem das Mysterium Feiernden im Grunde ein einziges Ich bildet, die Rolle des Vorsängers inne, während ihn die Jünger, ganz entsprechend der Schilderung in einem gnostischen Buche[3], reigenartig umkreisten und nach jeder Doxologie und jeder eigentlichen Antithese mit „Amen" antworteten. Auch die refrainartigen Zusätze in dem von Origenes aufbewahrten, aus dem Syrischen ins Griechische übertragenen sechsstrophigen Liede der Ophiten[4] und in dem ähnlich gearteten Gesange aus dem Buche der Nazaräer lassen eine solche Singweise erkennen[5]. Jedenfalls setzen solche Hymnen den Wechselgesang zwischen Solo und Chor voraus. Ein Volksgesang in dem Sinne, als ob die Menge das ganze Lied vom Anfang bis zum Ende gesungen hätte, ist schon durch die Länge dieser Stücke, wie sie z. B. auch der naassenische Psalm[6] und die fünf Psalmen im Buche Pistis-Sophia aufweisen[7], ausgeschlossen. Auch werden die Hymnen der Thomasakten ausdrücklich dem Apostel in den Mund gelegt[8].

---

[1] Zahn, Acta Ioannis (1880) 220 ff. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten u. Apostellegenden I (1883) 525 ff. Vervollständigt wurde dieser Hymnus durch M. R. James in Texts and Studies V (1897) 12 f.

[2] Vgl. Anrich, Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß auf d. Christentum (1894); Hennecke, Neutestamentl. Apokryphen (1904) 423 ff.

[3] Schmidt, Gnostische Schriften (Texte und Untersuchungen VIII [1893] 187 ff). Ders., Koptisch-gnostische Schriften I (1905) 207 ff.

[4] C. Cels. l. 6, c. 31. Christ u. Paranikas, Anthologia graeca carminum christianorum (1871) xvi.

[5] Cod. Nazaraeus lib. Adami, lat. ed. M. Norberg I (1815), 1. Tl, 16; 3. Tl, 197. [6] Hippol., Philos. V 10; Christ a. a. O. 32.

[7] Texte und Untersuchungen VII 2 (1892), 37 ff. Schmidt, Kopt.-gnost. Schriften 73 75 85 f 97 101.

[8] Lipsius a. a. O. I 330 331. Nach Preuschen (Zwei gnostische Hymnen [1904] 78 f) ist es nicht unwahrscheinlich, daß Bardesanes diese Gesänge dichtete, doch lassen sich zwingende Gründe für dessen Autorschaft nicht beibringen.

Wie schon erwähnt, weckte die erfolgreiche Benutzung des Gesanges zur Verbreitung gnostischer Anschauungen die Muse des hl. Ephräm, eines volkstümlichen syrischen Dichters von reichster Schaffenskraft. Die uns erhaltenen Dichtungen bezeichnen nach Inhalt und Form den Höhepunkt der syrischen Poesie, welche eben in den gnostischen Kunstliedern des Bardesanes und Harmonius ihre Vorgängerin hatte [1]. Nach der ziemlich eingehenden Schilderung seines Biographen sammelte Ephräm gleich den Knabenchören, die Bardesanes für seine Gesänge schulte, Töchter des Bundes, nämlich Jungfrauen um sich, die, durch das Gelübde der Keuschheit gebunden, sich insbesondere der Pflege gottesdienstlicher Einrichtungen widmeten. Er lehrte sie Lieder, Stufen- und Wechelgesänge, als Chorleiter in ihrer Mitte stehend. Seine Bemühungen, welche Jakob von Sarug in begeisterten Worten schildert [2], waren auch von solchem Erfolge gekrönt, daß sich bei solchen festlichen Veranstaltungen die ganze Stadt ansammelte, der Haufe der Gegner hingegen zerstreute. Doch beabsichtigte Ephräm mit diesen Gesängen nicht nur den gnostischen und den zu seiner Zeit herrschenden Häresien gegenüberzutreten, sondern auch zur Verherrlichung der damals üblichen Feste des Herrn, der Märtyrer und anderer feierlichen Anlässe beizutragen [3] und insbesondere die Jugend von unehrbaren Spielen und Tänzen abzuziehen [4]. Gerade letzteres Motiv ist um so höher anzuschlagen, als Musik und Gesang im geselligen Kreise der Syrer eine große Rolle spielten. Isaak der Große von Antiochien, in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts blühend, erzählt von nächtlichen Unterhaltungen in den Häusern der Vornehmen bei Gesang und dem Spiele der Zither, Wasserorgel, Sackpfeife und Hörner, und stellt in einem Gedichte

[1] Nach Sozomenus (a. a. O.) hat Ephräm den Harmonius nachgeahmt καίπερ Ἑλληνικῆς παιδείας ἄμοιρος. Noch jetzt werden im syrischen Gottesdienste viele Dichtungen Ephräms gebraucht. Vgl. Mac-Lean, East Syrien Daily Offices 99 101 105 167.

[2] Vgl. Lamy, Hymni et serm. s. Ephraemi III VI.

[3] Assemani, Cod. lit. IX. Praef. 97.

[4] Opera syr. lat. III LII.

über das Nachtwachen diesem Treiben die Lobgesänge der Mönche zur Ehre Gottes gegenüber[1].

Zur leichteren Einprägung der für Wechselchöre berechneten Melodien wandte Ephräm ein schon im Alten Bunde und auch bei den Griechen unter dem Namen εἱρμός[2] übliches Verfahren an. Wie die Psalmen 57 58 59 75 nach der durch die Überschrift angegebenen Melodie Al tašcheth und die Psalmen 45 60 69 80 nach der Gesangsweise Sošannim eduth vorgetragen wurden, so sang man auch viele Hymnen Ephräms nach der Melodie des vierten, wieder andere nach der des ersten und fünften Weihnachtshymnus. Lamy will in einer längeren Untersuchung dieses Gegenstandes dartun, daß die meisten Hymnen Ephräms nach den vom Dichter selbst vorgezeichneten Weisen gesungen wurden[3]. Doch ist dadurch noch nicht ausgeschlossen, daß dieselben gleich der metrischen Form[4] aus dem gnostischen Liederschatze entlehnt sind. Darauf scheint die Schilderung in den Acta S. Ephraemi von dem Einflusse der gnostischen Dichtungen auf die poetischen Werke Ephräms[5] und der Zusatz ad modos canticorum Bardesanis am Schlusse der 65. Rede (Adv. scrutatores)[6] hinzudeuten.

Die Vortragsweise dieser Lieder bestand in Solo- und Chorgesang, letzterer von sangeskundigen Mönchen oder Nonnen und auch unter der Teilnahme des Volkes ausgeführt. Ephräm selbst deutet in einer Rede an das Volk auf ein solches Ensemble hin, wenn er ermahnt, die Feste des Herrn nicht mit Reigen und Liedern nach heidnischer Sitte zu begehen, sondern alle zusammen, groß und klein, Männer und Frauen, Mönche und Nonnen, sollen fromm und christlich mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern solche Tage feiern[7]. Jedenfalls ist

---

[1] Bickell, Ausgewählte Gedichte d. syrischen Kirchenväter (1872) 76.

[2] Näheres bei Pitra, Hymnographie de l'église grecque (1867) 84.

[3] A. a. O. III. Proleg. IV.

[4] Finiti sunt XVII hymni ad modos canticorum Bardesanis (Hahn, Bardesanes gnosticus primus Syrorum hymnologus [1819] 33).

[5] Ebd. 30. [6] Opera S. Ephraemi III (1743) 128.

[7] Orat. de Paschate.

mit Bickell[1] anzunehmen, daß der Refrain der syrischen Hymnen, der inhaltlich, musikalisch und metrisch zur Vervollständigung der Strophe gehört, vom Volke gesungen wurde. Naturgemäß mußten allmählich dem Volke auch die Hymnen selbst ganz oder teilweise geläufig werden. So erwähnt Cyrillonas, der bedeutendste syrische Dichter nach Ephräm, in einem uns erhaltenen Bittgesang auf das Allerheiligenfest des Jahres 396 den Hymnengesang aus dem Munde der Kinder[2], und Jakob, Bischof von Sarug (451—521), vergleicht in einer Homilie über die Decke vor dem Antlitze Moses' den Gesang der Jubelhymnen in den christlichen Versammlungen mit dem israelitischen Chorliede am Roten Meere[3].

Die Bedeutung dieser Gesänge scheint aber weniger in ihrer bezaubernden Wirkung auf die Syrer als in der Begründung einer neuen Richtung der okzidentalischen und insbesondere der griechischen Poesie mit akzentuierenden Rhythmen zu liegen[4]. Bei dem engen Zusammenhange der christlichen Gemeinden machte die syrische Singweise samt den Ephrämschen Gedichten die Runde durch die Christenheit. Ambrosius ließ schon im Jahre 386, also zehn Jahre nach Ephräms Tod, Psalmen und Hymnen nach orientalischem Vorbilde singen, worin doch eine Nachahmung der syrischen Singweisen erblickt werden darf[5]. Auch Augustinus dichtete in der Weise Ephräms seinen Donatistenpsalm[6]. Um so mehr mußte die syrische Hymnologie auf das schmiegsamere griechische Idiom einwirken, das sich mit dem Syrischen auf einer langen und

---

[1] Ausgewählte Gedichte 15 A. Gegen Grimme, Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers, in Collect. Friburg. Fasc. II (1893) 7.

[2] Deutsche Übersetzung der in einer syrischen Handschrift des Britischen Museums aus dem 6. Jahrhundert überlieferten Gedichte in den Ausgewählten Gedichten etc. von Bickell S. 27.

[3] Ebd. 267. [4] Grimme a. a. O. 8.

[5] Vgl. W. Meyer, Anfang und Ursprung der latein. und griech. rhythmischen Dichtung (Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. 1. Kl. XII 2 [1885], 380).

[6] Psalmus c. partem Donati (Hurter, SS. Patr. opusc. sel. XXVII 279—303).

breiten Grenze eng berührte[1]. Vermutlich wurde mit der neuen Dichtungsart auch die neue Gesangsweise dorthin übertragen.

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Zeit des gottesdienstlichen Volksgesanges bis zum 6. Jahrhundert.

Erstes Kapitel.

Der Psalmengesang bei den öffentlichen Gebetszeiten im Morgenlande.

Als die Kirche das Dunkel der Katakomben verlassen und sich auf allen Gebieten des religiösen und öffentlichen Lebens frei entfalten konnte, wurden auch die in der Liturgie und den gemeinsamen Gebetsstunden grundgelegten Keime der vollen Entwicklung und Reife entgegengeführt. Als lebendiger, vom göttlichen Geiste beseelter Organismus hatte sich der Kult in den ersten Jahrhunderten mehr nach seiner inneren Beziehung und in seinen Grundformen ausgebildet, während er sich in der späteren Periode vorzugsweise nach seiner äußeren Gestalt entfaltete und eine würdevolle und reiche Ausstattung mit den allen seinen Bedürfnissen dienenden Mitteln anstrebte.

Wie sich in der Erbauung der Kirchen und ihrer künstlerischen Ausschmückung, in den während dieser Periode auftretenden feierlichen Prozessionen und Wallfahrten zum Heiligen Lande und zu den Gräbern der Märtyrer eine reichere Anwendung der äußeren Formen und Hilfsmittel für den christlichen Kult ausspricht, so wurde auch die Opferfeier und das Stundengebet durch wechselnde Gebete, Antiphonen, Psalmen, durch die Einführung von Hymnen und Troparien besonders in der orientalischen Kirche nach innen hin ausgebildet. Hierzu kam noch der große Einfluß des Kirchenjahres durch die Verwertung seiner Geheimnisse im Stundengebete und bei der Opferfeier.

---

[1] Vgl. Krumbacher, Geschichte der byzantin. Literatur[2] (1897) 702 ff. Gesicherte Resultate hinsichtlich der Entlehnung der rhythmischen Dichtung aus semitischen Vorbildern liegen noch nicht vor.

Außer dem Osterfeste, welches als feria κατ' ἐξοχήν mit seiner Vorfeier des Karfreitags und Karsamstags schon seit den ersten Zeiten üblich war, wurde das Himmelfahrtsfest im 4. Jahrhundert [1] und das Weihnachtsfest im Jahre 353 [2] oder 336 [3] in Rom, das Epiphaniefest zu Anfang des 4. Jahrhunderts im Orient [4] und die für denselben schon im 2. Jahrhundert bezeugte Feier der Märtyrerfeste nach Tertullian [5] und Cyprian [6] auch im Abendlande nach allgemeiner Überlieferung begangen. Diese Ausgestaltung des christlichen Festkreises mußte auf den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Gesänge einwirken. Die Schilderung der Liturgie in Jerusalem durch die gallische Pilgerin läßt auch erkennen, daß in der Auswahl der Psalmen, Hymnen, Antiphonen und Responsorien das Kirchenjahr ebenso zum Ausdrucke kam wie in den Lesungen aus dem Alten und Neuen Testamente. Doch scheint aus diesem öfteren Hinweise Silvias auf die Wechselteile der Liturgie hervorzugehen, daß im Abendlande damals noch immer die gleichen Gebete und Gesänge üblich waren. War somit der Gesang ein treffliches Mittel, auf die innere Festesfreude begeisternd einzuwirken, so diente er aber auch dazu, den zahlreich übergetretenen Heiden, welche an rauschende Götterfeste, an Sang und Spiel gewöhnt waren, für die Götterhymnen einen Ersatz zu bieten; denn der Psalmengesang, der von den Kirchen auf die Straßen der Stadt und in die Dörfer hinausdrang, wurde auch von den Heiden vernommen [7]. So konnte Eusebius in dieser allgemeinen Ausbreitung des Gesanges, der bei den

[1] Laut Constit. Apost. 5, 19; 8, 33. Vgl. Probst, Kirchl. Disziplin in den drei ersten Jahrhunderten (1873) 288 ff.

[2] Usener, Religionsgeschichtliche Untersuchungen. 1. Teil: Das Weihnachtsfest (1889).

[3] Duchesne, Bulletin critique (1. févr. 1890) 41 ff.

[4] Das erste sichere Zeugnis für die kirchliche Feier in den von einem Zeitgenossen aufgezeichneten Märtyrerakten des Bischofs Philippus von Heraklea in Thracien († 304). Bei Ruinart, Acta mart. (1859) 440.

[5] De cor. c. 3 4. [6] Ep. 34, 3; 37, 2.

[7] Euseb., In Ps. 65,2 (Migne, P.gr. XXIII 657). Über die bei den Heiden von alters her üblichen gottesdienstlichen Gesänge s. Photius, Biblioth. Cod. 239 (Migne, P. gr. CIII 1200—1208).

Christen mehr als bei den Juden und Heiden heimisch geworden, mit Recht die Aufforderung des Psalmisten erfüllt sehen, daß die ganze Erde den Lobpreis des göttlichen Namens anstimme [1]. Gerade diesen Gedanken bringen die Väter, wenn sie zum Psalmengesange ermuntern, gerne zum Ausdruck. Und wenn Byron sagt, daß Musik in allen Dingen lebt, und die Erde nur ein Echo von den Himmelssphären ist [2], so wird diese Tatsache im Hinblick auf die Aufgabe des Christen, an diesem vielstimmigen Monstrekonzert des ganzen Universums teilzunehmen, schon von den altchristlichen Schriftstellern bezeugt. Gregor von Nyssa [3] und Synesius von Cyrene [4] reden von einer unendlichen polyphonen Tonwelt, wenn sie Musik hören im Rollen des Donners, im Geheul und Brausen der Windsbraut, im Wogensturz des Meereswassers, im Rauschen der Ströme und im Rieseln der Quellen, im vielstimmigen Gesange der von Lust und Sehnsucht, Zorn und Streit erfüllten Vögel und im sanften melodischen Zirpen der vom Morgentau berauschten Zikaden.

Aus dieser Bedeutung, welche der Gesang im christlichen Kulte und Leben gewonnen, erklärt sich auch der Versuch Julians, durch Wiederbelebung der heidnischen Hymnodie die aufgegebenen Götterfeste wieder zu erwecken und zu verherrlichen. Er hatte nach dem Zeugnisse Gregors von Nazianz [5] ein offenes Auge für alle christlichen Einrichtungen, führte der christlichen Schriftlesung entsprechend heidnische Lehrbücher ein, welche sittliche Vorschriften enthielten, ahmte den christlichen Wechselgesang nach (εὐχῶν τύπον ἐν μέρει) und

[1] In Ps. 65, 2 (Migne, P. gr. XXIII 648 649).

[2] Don Juan 15, 5. Dieser Gedanke von der Harmonie der Sphären ist übrigens altorientalisch, indem man den Planeten bei ihrem Durchgang durch den Tierkreis Tonschwingungen zuschrieb. Vgl. Jeremias, Das Alte Testament im Lichte d. alten Orients (1904) 10 f. Dieselbe Anschauung kommt auch Jb 38, 37 (Vulgata) und Ps 19, 1—5 zum Ausdruck.

[3] In der Praef. des Nicetas von Heraclea (im 11. Jahrhundert), welche der Psalmenerklärung des Cyrillus von Alexandrien vorgedruckt ist (Migne, P. gr. LXIX 712).

[4] Hymn. 1, 45 ff (Migne, P. gr. LXVI 1589).

[5] Orat. 4, n. 111 (Migne, P. gr. XXXV 648).

nahm unter die heidnischen Einrichtungen auf, was er bei den Christen bewunderte. Daher entging ihm auch die Wichtigkeit des gottesdienstlichen Gesanges keineswegs, der in den Psalmen und Hymnen zahlreiche Gläubige im Leben zur Andacht stimmte und selbst noch im Martertode die Glaubenskraft und den Opfermut stärkte[1]. Zugleich leitete ihn dabei die Absicht, durch die Pflege heiliger Gesänge die Heiden von der zuchtlos gewordenen und zur Weichlichkeit stimmenden üppigen Musik im Theater und in den gesellschaftlichen Kreisen abzuziehen und diese Kunst im Sinne Platos und Aristoteles' zum Zwecke ethischer Wirkungen zu pflegen. Darauf zielte vor allem, wie aus einem Briefe an den Exarchen Ekdikios hervorgeht[2], die Heranbildung von Knabenchören in Alexandrien ab, wenn auch ein eigenes auf die Gründung einer Musikschule dortselbst bezügliches Gesetz nicht bekannt ist. Diese Anordnung betraf zwar zunächst die musikalische Schulung von Knaben alexandrinischer Familien, doch ist dieselbe auch für den Volksgesang von Bedeutung, da hier Julian dieselbe Taktik einhält wie der Gnostiker Valentin, durch den Gesang der Jugend die Erwachsenen anzulocken und zur Teilnahme daran anzuregen. Aus demselben Grunde empfahl er auch den heidnischen Opferpriestern die Pflege des Hymnengesanges und führt dessen Ursprung teils auf direkte Mitteilung der Götter teils auf gottbegeisterte Meloden zurück[3].

Im folgenden soll die Ausbreitung und Entwicklung des gottesdienstlichen Volksgesanges in den einzelnen Kirchen des Morgen- und Abendlandes dargestellt werden. In Rücksicht auf die Hauptgattungen der beiderseitigen Gottesdienstordnungen ergibt sich von selbst diese Dreiteilung: der Volksgesang bei

---

[1] Die Glaubensgenossen besuchten die Märtyrer in den Gefängnissen, beteten und sangen mit ihnen. Chrysost., In SS. Iuvent. et Maximin. c. 2 (Migne, P. gr. L 574 f). Vgl. Allard, Histoire des persécutions pendant les deux premiers siècles [2] 187—189. Ders., Histoire des persécutions pendant la première moitié du 3e siècle [2] 108 348 f 405. Ders., Les dernières persécutions du 3e siècle [2] 116 216.

[2] Ep. 56. Iuliani imper. quae supersunt omnia. Rec. F. C. Hertlein (1875) 566. [3] Fragm. Ep. (a. a. O.) 387.

den kirchlichen Gebetszeiten, bei der Liturgie und bei andern liturgischen Feierlichkeiten, wie bei der Taufe, dem Begräbnisse und bei Prozessionen.

Schon das Zeugnis des Eusebius von Cäsarea läßt deutlich ersehen, daß sich das Volk an der Psalmodie bei den feierlich abgehaltenen Gebetsstunden, der Vesper und den Laudes, beteiligte [1]. Insbesondere wurde Psalm 91, welcher im Hebräischen die Überschrift „in diem Sabbati“ trägt, beim sonntäglichen Gottesdienste gesungen, und zwar teilt ihn Eusebius der Gebetsstunde am frühen Morgen zu, die er von der eucharistischen Feier wohl unterscheidet [2]. Auch nach den deutlichen Zeugnissen des Basilius und des Gregor von Nazianz nahmen die Gläubigen an den drei kanonischen Gebetszeiten, täglich am Morgen und am Abend und an bestimmten Tagen auch während der Nacht an den gemeinsamen Übungen des Gebetes und Gesanges teil [3]. Bezüglich des Gesanges bei den Vigilien gibt Basilius in dem für unsern Gegenstand bedeutsamen Briefe vom Jahre 375 an den Klerus von Neucäsarea, worin er den Vorwurf der Neuerungssucht zurückweist, nähere Aufschlüsse. Er führt darin aus: „Was die Beschuldigung hinsichtlich der Psalmodie betrifft, so habe ich zu erinnern, daß die jetzt übliche Weise allen Kirchen Gottes gemeinsam und übereinstimmend ist. Denn in der Nacht erhebt sich das Volk bei

---

[1] Τὸ γὰρ καθ' ὅλης τῆς οἰκουμένης ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τοῦ θεοῦ κατὰ τὰς πρωϊνὰς τοῦ ἡλίου ἐξόδους, κατά τε τὰς ἑσπερινὰς ὥρας ὑμνολογίας καὶ αἰνοποιήσεις, καὶ θείας ἀληθῶς τέρψεις τῷ θεῷ συστήσασθαι, οὐ τὸ τυχὸν ἦν θεοῦ ἀρετῆς σημεῖον. Θεοῦ δὲ τέρψεις οἱ πανταχοῦ τῆς γῆς ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ αὐτοῦ ἀναπεμπόμενοι κατὰ τοὺς ὀρθρινοὺς καὶ κατὰ τοὺς ἑσπερινοὺς καιροὺς ὕμνοι τυγχάνουσιν. In Ps. 64 (Migne, P. gr. XXIII 640); vgl. in Ps. 65 (a. a. O. XXIII 649).

[2] Ὄρθρου τε πρὸς αὐταῖς ἀνατολαῖς τοῦ ἡμετέρου φωτὸς τὸ γενόμενον ἔλεος ἐφ' ἡμᾶς τοῦ θεοῦ διαγγέλλοντες ... εἰκότως κατὰ τὴν Κυριακὴν ἡμέραν καὶ τὰς εὐχαριστίας ἡμῶν ἀποδίδομεν τῷ Κυρίῳ, πανταχοῦ τῆς οἰκουμένης ἐν ταῖς ἐκκλησίαις αὐτοῦ συνερχόμενοι ... ἤδη καὶ ψάλλειν κελευόμεθα ... καὶ τοῦτο πράττειν κατὰ τὰς πρωϊνὰς ὥρας. In Ps. 91 (Migne, P. gr. XXIII 1172).

[3] Vgl. hierüber die Darlegungen von: Bickell, Die kanonischen Gebetszeiten (Katholik 1878 II 417 ff); Pleithner, Älteste Geschichte des Breviergebetes 164 ff, und Bäumer, Geschichte des Breviers 79 ff.

uns, um zum Hause des Gebetes zu gehen; und nachdem es dort in Anstrengung, Trauer und anhaltenden Tränen sein Bekenntnis abgelegt (ἐξομολογούμενοι), stehen die Anwesenden vom Gebete auf und begeben sich zur Psalmodie. Bald teilen sie sich in zwei Chöre, welche im Psallieren abwechseln oder sich gegenseitig antworten, um dadurch das Nachdenken über die heiligen Worte zu fördern, aber auch um die Aufmerksamkeit des Herzens sich zu bewahren. Sodann tragen sie wiederum einem Einzelnen auf, den Gesang anzustimmen, während die übrigen respondieren. Auf diese Weise bringen sie die Nacht mit verschiedenartigem Psalmengesange zu und fügen dazwischen Gebete ein. Wenn aber der Tag zu leuchten beginnt, so bringen sie alle wie aus einem Munde und einem Herzen den Psalm des Bekenntnisses (Ps 50) dem Herrn dar, indem ein jeder sich die Bußworte desselben zu eigen macht" [1]. Die gleiche Übung des Psalmengesanges bestand nach demselben Gewährsmann auch in Ägypten, den beiden Libyen, in der Thebais, in Palästina, Arabien, Syrien und am Euphrat, kurz an allen Orten, wo Vigilien mit gemeinschaftlichem Gebete und Psalmengesange gebräuchlich waren. Mit diesen Angaben über den allgemeinen Psalmengesang bei den kirchlichen Gebetszeiten stimmen auch die Anordnungen im zweiten Buche der Apostolischen Konstitutionen überein. Vom Klerus und auch vom Volke wird hier gefordert, an jedem Morgen und Abend sich zu versammeln, zu psallieren und zu beten, und zwar soll beim Morgengottesdienst Ps 62 (Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo) und zur Vesper Ps 140 gesungen werden. Der Bischof soll die Gläubigen zur Teilnahme daran ermahnen, wozu sie als Glieder am Leibe Christi und gemäß der Verheißung des Herrn, in ihrer Mitte zu sein, verpflichtet sind. Insbesondere wird aber zum Kirchenbesuche an den Sabbaten und den Sonntagen aufgefordert, um mit Lobgesängen den Herrn zu preisen zum Danke für die großen Geheimnisse der Schöpfung, Erlösung und Auferstehung [2].

---

[1] Ep. 207 (al. 63) ad cler. Neocaesar. (Migne, P. gr. XXXII 764).

[2] Lib. 2, c. 59.

Jedenfalls ist mit diesen Bestimmungen die liturgische Gesangspraxis um die Mitte des 4. Jahrhunderts gekennzeichnet, wenn auch diese Angaben für das 3. Jahrhundert kaum verwertet werden können, da sie sich in der dem zweiten Buche der Apostolischen Konstitutionen zu Grunde liegenden Urschrift der Didaskalia nicht finden [1].

Diese Zeugnisse, welche für das Bestehen der kanonischen Gebetszeiten, für deren Inhalt und daher auch für den Psalmengesang in der nachnicänischen Periode zunächst in Betracht kommen, werden noch verstärkt durch die zahlreichen Ermahnungen des hl. Chrysostomus in seinen Predigten an das Volk, den öffentlichen Gebetsstunden anzuwohnen. In der vierten herrlichen Lobrede auf Anna, die Mutter Samuels, gehalten in der Osterzeit des Jahres 387, setzt er den Gläubigen den Nutzen, die Notwendigkeit und Wirksamkeit des Gebetes im allgemeinen auseinander und weist gegenüber dem Einwande, wie ein an die Berufsarbeit gebundener Laie dreimal im Tage an den Gebetszeiten teilnehmen könne, auf den Unterschied zwischen dem privaten und gemeinsamen Psalmengesange hin; bei letzterem werde durch das einmütige Rufen zu Gott und durch die Übereinstimmung mit dem Gebete des Priesters die Andacht gesteigert [2]. Wie in Antiochien bemühte sich der heilige Lehrer auch in Konstantinopel, das Volk zur Teilnahme an den kanonischen Gebetszeiten auch beim Nachtoffizium anzuregen [3], nachdem er bei der Übernahme des Hirtenamtes, wie sein Biograph Palladius berichtet, mit Betrübnis wahrgenommen, daß die Gläubigen wohl infolge des schlimmen Beispiels von Klerikern im nächtlichen Gebete lauer ge-

---

[1] Vgl. Bunsen, Anal. Ante-Nicaena II (1854) 125.

[2] De s. Anna, sermo 4, n. 5 (Migne, P. gr. LIV 667—668); vgl. Hom. 3, c. Anom. (a. a. O. XLVIII 725). Ob unter den drei hier genannten Gebetszeiten die Laudes, Terz und Non oder die drei Diurnen Terz, Sext und Non zu verstehen sind, ist unsicher. Vgl. Bäumer, Geschichte des Breviers 91.

[3] Hom. 26 in Act. Apost. (Migne, P. gr. LX 202 203). Auszüge aus den hier einschlägigen Reden s. bei Pleithner, Älteste Geschichte d. Breviergebetes 209—213.

worden[1]. Nach dem Zeugnisse des Sozomenus ward auch sein Bestreben auf diesem Gebiete mit großem Erfolge gekrönt, da sich das Volk wieder eifriger am Gebete und Gesange des Morgens und auch des Abends beteiligte[2]. Mit Dank gegen Gott konnte er den Aufschwung des Gebetslebens und der Sangesfreude in der Metropole anerkennen; denn sogar in den zuweilen gehaltenen Pannychien[3] harrten die Armen von Mitternacht bis zum Anbruche des Tages aus, der mit der Feier der Laudes begangen wurde. Im Gefühle des Dankes und der Anerkennung wertet er daher auch den Eifer der Gläubigen höher als die Größe und Schönheit der Stadt mit ihren Bauwerken und Säulen[4].

Der Förderung des Psalmengesanges diente insbesondere die populäre Erklärung der Psalmen durch die Väter, wodurch die Kenntnis des Inhaltes vermittelt und zugleich die Freude am Gesange im Volke geweckt wurde. Daraus entstanden die zahlreichen Kommentare, die die Psalmen entweder nach ihrer Reihenfolge im Psalter oder nach einer durch den liturgischen Gebrauch bedingten Auswahl erklären. So hielt Basilius[5] eine Homilie über den in der vorausgegangenen Nacht gesungenen Psalm 114, nachdem er von einer bischöflichen Amtshandlung in einer entlegenen Kirche zu dem in Treue ausharrenden Volke gegen Mittag zurückgekehrt war. Auch Chrysostomus erklärt bei der Auslegung der Psalmen 62 und 140, daß die Gläubigen diese schon durch den Gebrauch der Väter bestimmten Psalmen auswendig beten und singen bei der Vesper bzw. beim Morgengottesdienste, und tadelt diejenigen, welche von den Tagen der Kindheit an bis zum Greisenalter ohne Verständnis des Inhaltes an diesem Gesange sich beteiligen,

---

[1] Dial. de vita Chrys. c. 5 (Migne, P. gr. XLVII 20).

[2] Προθυμότερόν τε τότε μᾶλλον ὁ Κωνσταντινουπόλεως λαὸς τοῖς ἑωθινοῖς καὶ νυκτερινοῖς ὕμνοις ἐχρῆτο. Hist. eccl. l. 8, c. 7 (Migne, P. gr. LXVII 1536).

[3] Nach Socr. (Hist. eccl. a. a. O. und l. 6, c. 8) fand der Nachtgottesdienst nur an Sonntagen statt.

[4] Hom. 4 in illud „Vidi Dominum“ n. 1 (Migne, P. gr. LVI 120).

[5] Hom. in Ps. 114 (Migne, P. gr. XXIX 484).

da sie solchen gleichen, welche durstig vor klarem Wasser stehen, ohne daraus zu schöpfen[1].

Diese allgemeine Teilnahme des Volkes an den Psalmen der Gebetszeiten erklärt auch die reichliche Verwendung derselben bei den Privatandachten. Entweder wurden sie, wie die soeben angezogene Stelle aus Chrysostomus erkennen läßt, auswendig gesungen oder von den des Lesens Kundigen aus Schriftrollen entnommen. Schon Eusebius rühmt den Christen nach, daß sie ihre Gesänge inmitten der Städte, in Dörfern und auf dem Felde nicht zu Ehren der einheimischen Götter und der Dämonen, sondern zum Ruhme des von den Propheten vorherverkündigten einen und wahren Gottes erklingen lassen, und versteht unter diesen Lobliedern nicht nur die aus dem gemeinsamen Stundengebete bekannten Psalmen, sondern auch jene Hymnen (daher μελῳδεῖσθαι καὶ ψάλλεσθαι)[2], welche schon seit den ersten Tagen der Kirche zur Verherrlichung der Gottheit Christi gesungen wurden[3]. Im „Canon Psalmorum", welcher mit Unrecht unter Eusebius' Werken steht, aber dieser Zeit anzugehören scheint, sind für die Privatandacht bei Tag und bei Nacht zwölf Psalmen verzeichnet; insbesondere aber bilden die Psalmen 62, 140 und 141 das Gebetspensum für das Morgenoffizium und die Psalmen 129, 140 und 12 für das Abendoffizium[4]. Als weitere Zeugen für die private Psalmodie können noch Cyrillus von Jerusalem[5], Basilius[6] und insbesondere die Apostolischen Konstitutionen angeführt werden, welch letztere am Schlusse von Kapitel 32 im achten Buche nach einer

---

[1] Τούτου τοῦ ψαλμοῦ τὰ μὲν ῥήματα ἅπαντες, ὡς εἰπεῖν, ἴσασι, καὶ διὰ πάσης ἡλικίας διατελοῦσι ψάλλοντες. Ὅπερ οὐ μικρὸν εἰς κατηγορίας λόγον, τὸ καθ' ἑκάστην ἡμέραν ψάλλοντας ... μὴ ζητῆσαι τῶν ῥημάτων τὴν δύναμιν τῶν ἐναποκειμένων τοῖς ῥήμασιν ... οὐδὲ γὰρ ἁπλῶς οἶμαι τὸν ψαλμὸν τοῦτον τετάχθαι παρὰ τῶν πατέρων καθ' ἑκάστην ἑσπέραν λέγεσθαι, οὐδὲ διὰ τὴν μίαν λέξιν τὴν λέγουσαν Ἔπαρσις τῶν χειρῶν. Expos. in Ps. 140 (Migne, P. gr. LV 426 f).

[2] Κατὰ πᾶσαν ἐκκλησίαν τοῦ Θεοῦ τὴν ἐν τοῖς ἔθνεσιν ἱδρυμένην, αὐτὰ δὴ ταῦτα μελῳδεῖσθαι καὶ ψάλλεσθαι, οὐχ Ἕλλησι μόνοις, ἀλλὰ καὶ βαρβάροις παραδέδοται. In Ps. 65, 2 (Migne, P. gr. XXIII 648).

[3] Hist. eccl. l. 5, c. 25. [4] Bei Migne, P. gr. XXIII 1395.

[5] Catech. de Deo omnium creatore c. 7.

[6] Ep. 2 (al. 1) ad Gregor. n. 2 6 (Migne, P.gr. XXXII 225 228 233).

Unterweisung über die Feier der damals üblichen Feste die Gläubigen auffordern, zu Hause zu psallieren, zu lesen und zu beten, zwei oder drei zusammen, sobald wegen der Verfolgungen der Besuch der Kirche unmöglich ist.

Zweites Kapitel.

Der Psalmengesang bei den öffentlichen Gebetszeiten im Abendlande.

Schon die Konformität der Liturgien des Morgen- und Abendlandes in ihren Hauptzügen sowie die gleichmäßige Abhaltung der kirchlichen Tagzeiten läßt auf die Pflege des gottesdienstlichen Gesanges auch im Westen schließen. Abgesehen von andern Beweisstellen geht insbesondere aus dem Zeugnisse Tertullians hervor, daß in der lateinisch-afrikanischen Kirche und wohl auch in der mit ihr in innigster Verbindung gebliebenen Mutterkirche in Rom bei den offiziell gefeierten Gebetszeiten am Morgen und am Abend der Gesang von Psalmen und andern nicht näher bezeichneten Liedern üblich war und beim gemeinschaftlichen Gesange mit Alleluja und andern Akklamationen respondiert wurde [1]. Doch zeigt sich der geistige Prinzipat des Orients wie in der Literatur, in der Pflege der kirchlichen Beredsamkeit, so auch in der Übung des gottesdienstlichen Gesanges. Denn das Abendland empfing von diesem die Anregung zum Hymnengesange und zum Gesange in Wechselchören. Gerade in Gallien, welches am meisten unter dem Einflusse des griechischen Orients stand, und dessen kirchliche Gepflogenheiten auch Hilarius von Poitiers während seiner Verbannung kennen gelernt hatte, trat auch zuerst die abendländische Hymnodie auf. Doch ist damit nicht ausgesprochen, daß erst Hilarius den Gesang und insbesondere den Volksgesang in die gallische Kirche eingeführt habe. Denn da er in ähnlicher Weise wie schon früher Tertullian [2] und später wiederum Ambrosius [3] und Augustinus [4] den obszönen

[1] Vgl. S. 88 ff. [2] De spect. c. 25. [3] Expos. in Ps. 118.
[4] In Ps. 39, n. 9.

Gesängen in den heidnischen Theatern die Psalmodie gegenüberstellt, dieselbe bei der natürlichen Sangesfreude des Volkes als ein Ersatzmittel empfiehlt[1] und auch für die private Erbauung geeignet hält[2], so muß der Psalmengesang damals unter den Gläubigen bereits verbreitet gewesen sein. Gerade dem Volksgesange, worin sich die Gemeinschaft im Glauben so herrlich offenbart, spendet er großes Lob und erwähnt zugleich neben den Hymnen auch den Responsoriengesang während der Feier der heiligen Geheimnisse[3]. Doch scheinen immerhin die kirchenmusikalischen Bestrebungen des Hilarius nicht den gewünschten Erfolg gehabt zu haben, da er den Galliern geringes Verständnis für den aus dem Orient überkommenen Hymnengesang vorwirft[4].

Von durchgreifender Bedeutung für die weitere Ausbreitung des Volksgesanges und insbesondere für die Einführung der alternierenden Vortragsweise war erst das Auftreten des hl. Ambrosius. Durch ihn wurde Mailand zur Metropole des lateinischen Volksgesanges für das ganze Abendland. Seine Bekanntschaft mit der damaligen Musikpflege durch die Erziehung in den öffentlichen Schulen Roms, seine reiche poetische Begabung, welche sich in der Hymnendichtung und teilweise auch in seinen Predigten offenbart, der unerschrockene und energische Charakter, der aus seiner ganzen Wirksamkeit spricht, und das innige Verständnis für die religiösen Bedürfnisse des Volkes befähigten ihn in besonderem Maße zum Organisator der kirchlichen Gesangspraxis. Er machte sich die hohe Anschauung der beiden Kappadozier, des hl. Basilius und des hl. Gregor von Nyssa, über die Bedeutung von Musik und Poesie zu eigen, wenn er diese Künste als zwei Flügel bezeichnet, auf welchen die von Hoffnung, Reue und Liebe be-

---

[1] Hilar., Tract. in Ps. 118, 37 (Migne, P. lat. IX 540).

[2] Hilar., Tract. in Ps. 118, 54 (IX 550).

[3] Audiat orantis populi consistens quis extra ecclesiam vocem, spectet celebres hymnorum sonitus, et inter divinorum quoque sacramentorum officia responsionem devotae confessionis accipiat. Hilar., Tract. in Ps. 65, 2 3 (IX 425). [4] Hieron., In Gal. l. 2, ab init.

wegte Seele zu Gott emporgetragen wird. Gleich ihnen bewundert er die Harmonie des Himmels und der Erde als ein Konzert des Universums, in welchem die himmlischen Mächte, die Scharen der Auserwählten, der ganze Chor der Geschöpfe und auch die Wogen des Meeres mitwirken[1]. Wie sehr Ambrosius mit der Pflege der Psalmodie dem natürlichen Drange des Volkes entsprach, und wie reichlich seine Bemühungen durch den Eifer desselben gelohnt wurden, schildert er selbst in der Vorrede zu seiner Psalmenerklärung. Greise, Männer, Frauen, die kleinsten Mädchen und insbesondere die Jugend sangen die süßen Psalmen mit Freude und mit musikalischem Verständnis. Ambrosius vergleicht daher auch unter dem mächtigen Eindrucke des Volksgesanges die Stimmen der Männer, Frauen und Kinder, die in Psalmen und Responsorien erklingen, mit dem Brausen der Meereswellen[2]. Zugleich erwies sich ihm der gemeinsame Gesang als treffliches Mittel, um Ruhe beim Gottesdienste herzustellen und zu erhalten. Denn während unter den Schriftlesungen allgemeines Gemurmel herrschte, legte sich jeder selbst Stillschweigen auf und sang ohne Störung, sobald der Psalm intoniert worden. Die so teuer gewordenen Gesänge lebten auch außerhalb der Kirche fort, zu Hause, auf dem Felde, am Webstuhle und auf dem Schiffe und bewährten sich auf diese Weise gegenüber den Gefahren durch die heidnischen und häretischen Lieder als treuer Mentor[3].

Einen besonders mächtigen Impuls empfing der Volksgesang durch die Einführung des Hymnengesanges und der morgenländischen Singweise in Wechselchören. Ambrosius hatte vielleicht diese Gesangspraxis durch die Kirche von Cäsarea kennen gelernt, wo sie der hl. Basilius bereits eingebürgert hatte; denn er benutzte auch für seine Psalmenerklärung außer Origenes vorzugsweise Basilius d. Gr., dessen innige Verehrung und Lobsprüche auf den Psalter er sich an-

---

[1] Ambros., Praef. in Ps. 1 (Migne, P. lat. XIV 921 f).

[2] Ambros., Hexaem. l. 3, c. 5, n. 23 (XIV 165). Vgl. ebd. l. 3, c. 1, n. 5 (XIV 157). [3] Ambros., Praef. in Ps. 1, n. 8 (XIV 924).

eignete [1]. Dieser Annahme ist die bekannte Stelle Augustins, welche den alternierenden Gesang als orientalische Gepflogenheit bezeichnet [2], nicht entgegen, da nach dem eigenen Geständnis des hl. Basilius diese Singweise in vielen Kirchen des Orients verbreitet war. Auch ist nicht ausgeschlossen, daß Ambrosius diesen Gesang auf dem Konzil zu Rom im Jahre 382 kennen lernte, wo er mit mehreren orientalischen, syrischen und griechischen Bischöfen zusammentraf und deren liturgische Eigentümlichkeiten bei der Feier der Mysterien und der Gebetsstunden aus eigener Anschauung kennen lernen konnte [3]. Führte er doch bald nachher, nämlich im Jahre 386, den Wechselgesang in Mailand ein. Die direkte Veranlassung hierzu gaben aber die denkwürdigen Ereignisse um Ostern dieses Jahres [4]. Ambrosius wurde nach seiner Rede gegen den arianischen Bischof Auxentius, worin er die Auslieferung von Kirchen an die Arianer bekämpfte, in der Basilika Portiana außerhalb der Stadtmauern mit dem katholischen Volke eingeschlossen [5]. Die Gefangenschaft dauerte vom Dienstag bis Donnerstag der Karwoche dieses Jahres, bis der ratlos gewordene Kaiser die Truppen von der Basilika zurückzog, die Gefangenen entließ und alle Strafgelder zurückgab. Um die langen Stunden auszufüllen und die beunruhigten Gläubigen zu beschwichtigen,

---

[1] S. die Einleitung zu Ps. 1 und die Erklärung dieses Psalms selbst. Vgl. Kellner, Der hl. Ambrosius als Erklärer des Alten Testamentes (1893) 138.

[2] Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret, institutum est. S. Aug., Confess. 9, 7. Corp. Script. eccl. lat. XXXIII, sect. 1, p. 1, pag. 208.

[3] Bianchini in notis ad Libr. Pontific. (Migne, P. lat. CXXVIII 85 C und 87).

[4] Auf dieses Jahr weisen die Angaben des hl. Ambrosius über den zweiten Angriff der Kaiserin Justina hin, wenn er von kaiserlichen Gesetzen zu Gunsten der Arianer spricht (C. Aux. c. 3 16; Ep. 21, 9 11). Einzelnen augustinischen Stellen zufolge mag wohl auch das Jahr 387 in Betracht kommen, doch ist mit Rücksicht auf das für die Arianer erlassene Gesetz vom 23. Januar 386 im Cod. Theodos. XVI, 1, 4 dieses Jahr vorzuziehen. Vgl. Rauschen, Jahrbücher d. christl. Kirche unter dem Kaiser Theodosius dem Großen (1897) 489—491.

[5] Paulinus, Vita s. Ambrosii n. 13 (Migne, P. lat. XIV 31).

welche für das Leben ihres Bischofs fürchteten[1], führte Ambrosius damals den abwechselnden Psalmengesang und mehrere von ihm verfaßte Hymnen in den Gottesdienst ein[2]. Aus dieser Neuerung folgt aber nicht, wie vielfach angenommen wurde[3], daß vor Ambrosius der Volksgesang nicht üblich gewesen, denn die Zeugnisse Tertullians und Hilarius' beweisen dessen frühere Existenz auch im Abendlande.

Augustinus, der die Mailänder Gesangsreform kennen gelernt hatte und persönlicher Zeuge von der Einführung der Antiphonie im Jahre vor seiner Taufe (387) war, wie er auch von den damaligen Wirren ein klares Bild entwirft[4], nahm die Anschauungen des hl. Ambrosius über die praktische Verwertung der Psalmodie beim Gottesdienste auf[5] und übertrug auch die antiphonische Rezitationsweise auf die Kirche von Hippo[6]. Ihm lag dabei vorzugsweise die Hebung der Andacht beim gemeinschaftlichen Gottesdienste am Herzen, wenn er auch die schon zur Zeit Tertullians herrschende Sitte, Psalmen zu Hause und auf der Straße zu singen, belobt[7]. Er ging dabei von der im Briefe an Januarius niedergelegten Ansicht

---

[1] C. Aux. c. 15 16.

[2] Hoc in tempore primum antiphonae, hymni ac vigiliae in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt. Vita s. Ambrosii n. 13 (Migne, P. lat. XIV 31). Der Ausdruck „antiphonae" ist nicht in der gegenwärtig vorherrschenden Bedeutung eines einzelnen Gesangstückes vor und nach dem Psalm zu nehmen, sondern im Sinne von Wechselgesang, wie aus Augustinus (Confess. 9, 7) und insbesondere aus Isidor von Sevilla (De eccl. off. l. 1, c. 7) zu ersehen ist: Antiphonas Graeci primum composuerunt, duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo Seraphim.... Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius antiphonas constituit, Graecorum exemplum imitatus: ex hinc in cunctis occiduis regionibus earum usus increbuit (Migne, P. lat. LXXXIII 743).

[3] Über diese Anschauung s. Bellarmin, De controv. fid. III (1593): De bon. oper. l. 1, c. 16. [4] Aug., Confess. 9, 7.

[5] Vgl. Aug., Confess. 10, 33 und Ep. 55, n. 34.

[6] In hoc psalmo, quem cantatum audivimus, cui cantando respondimus. Aug., In Ps. 46, n. 1 (Migne, P. lat. XXXVI 525); vgl. In Ps. 119, n. 1 (XXXVII 1596); in Ps. 26, Enarr. 2 (XXXVI 199).

[7] Aug., Confess. 9, 4. Auch Optatus von Mileve in Numidien bezeugt um 370 den Gesang von Lobliedern und Psalmen an allen Orten. C. Parmeniam Donatistam l. 2, c. 1 (Corp. Script. eccl. lat. XXVI 35).

aus, daß bei der Einführung kirchlicher Gebräuche mehr auf den Nutzen für die einsichtsvollen und frommen Gläubigen zu achten ist als auf das Murren von Unzufriedenen, insbesondere bei solchen Einrichtungen, welche, wie der Psalmen- und Hymnengesang, durch die Heilige Schrift begründet sind[1]. Diese Abwehr scheint sich gegen die Tadler seiner musikalischen Neuerungen zu richten und vorzugsweise gegen einen gewissen Hilarius, welcher die in Karthago eingebürgerte Sitte rügte, vor der Oblation und bei der Kommunion Psalmen zu singen[2]. Daraus wie aus dem Briefe an Januarius geht übrigens hervor, daß in der afrikanischen Kirche schon lange das Psallieren in responsorischer Form üblich war. Augustinus konnte mit Genugtuung konstatieren, daß in Hippo wie in den benachbarten Städten vom Volke fleißig Psalmen gesungen wurden, wenn er auch wieder gegenüber Januarius den Afrikanern Lässigkeit vorwirft, vielleicht mit Bezug auf einen Versuch, nach mailändischem Vorbilde die Hymnodie einzuführen. Die Restauration des kirchlichen Gesanges unterstützte er auf wirksame Weise nach dem Vorbilde griechischer Väter und des hl. Ambrosius durch populäre Erklärung der zu singenden Psalmtexte[3]. In der Einleitung zu Ps 118 gesteht er offen, die Auslegung dieses Psalms nicht weiter hinausschieben zu wollen, um den Gläubigen nicht mehr länger den Sinn des Gesangstextes vorzuenthalten[4]. Er beginnt daher seine Anreden zuweilen nur mit dem Hinweise auf den soeben gesungenen Psalm[5]. Dieses Verfahren, die Gesangstexte zu erklären, welches auch heutzutage der Einübung der Kirchenlieder vorausgehen muß, um das Verständnis im allgemeinen und den Sinn einzelner Stellen zu vermitteln und eine dem

---

[1] Aug., Ep. 55, n. 18 (Corp. Script. eccl. lat. XXXIV 208).

[2] Aug., Retract. l. 2, c. 11 (Migne, P. lat. XXXII 634).

[3] Aug., In Ps. 18, Enarr. 2; in Ps. 25, Enarr. 2; In Ps. 26, Enarr. 2 u. 5.

[4] Bei Migne, P. lat. XXXVII 1501.

[5] Aug., In Ps. 29, Enarr. 2 (Migne, P. lat. XXXVI 216); ähnlich In Ps. 87 (396); Serm. 372: De Nativ. Dom. Doch ist nach Ebert (Geschichte d. christl. Literatur d Mittelalters[2] I 172) die Echtheit der letzten Predigt zweifelhaft.

Liede entsprechende Stimmung zu wecken, wurde auch von andern für die Pflege des Volksgesanges begeisterten Männern, wie von Petrus Chrysologus [1] und Papst Leo I. [2], eingehalten.

Drittes Kapitel.

Der Hymnengesang im Morgen- und Abendlande.

Die Psalmodie war im 4. Jahrhundert zum Gemeingut der christlichen Kirche geworden und erklang wie ein vielstimmiges Echo auch in den Privathäusern, auf der Straße und auf dem Felde. Mit dem Hymnengesange trat ein weiteres wichtiges kirchenmusikalisches Element hinzu, welches in der Folge zu einem reichen Liederstrome führte. Wie schon früher dargelegt worden, knüpfte der Hymnus an die geistlichen Gesänge der charismatisch Begabten an und mußte im Gottesdienste um so größere Bedeutung gewinnen, je mehr er dem religiösen Gesamtbewußtsein des Volkes Rechnung trug, und dieses selbst infolge der öfteren Wiederholung dieser Gesänge auch zur stärkeren Teilnahme herangezogen werden konnte. Diesem Zwecke dienten die schon in den ersten Jahrhunderten zu Ehren der Gottheit Christi in allen Arten des Metrums und des Rhythmus verfaßten Lobgesänge [3]. An diese poetisch-musikalischen Erzeugnisse des christlichen Geistes knüpften die hymnischen Produkte des 4. Jahrhunderts auch im Abendlande an. Die äußere Veranlassung zu diesen Dichtungen lag aber weniger in einem liturgischen Bedürfnisse als in den poetischen Versuchen der Häretiker. Denn für die Feier der Liturgie boten die Psalmen, Responsorien und Antiphonen genügende Abwechslung im Gesange, und zur Eingliederung von Hymnen in die Gebetszeiten war der Impuls erst mit der

[1] Serm. 46 (Migne, P. lat. LII 328 ff) legt er dem Volke Ps 94 aus; Serm. 115 (LII 515) enthält den ausdrücklichen Hinweis, daß in früheren Homilien dem Volke einzelne Psalmverse erklärt wurden. Nach Serm. 14 (LII 231) ist zu schließen, daß der Psalmvers 40, 2 (Beatus, qui intelligit super egenum et pauperem) vom Lektor vorgesungen und vom Volke wiederholt wurde.

[2] Serm. 5, c. 3. [3] Euseb., Hist. eccl. l. 2, c. 17; l. 5, c. 18.

reicheren Entwicklung des Kirchenjahres gegeben. Wie aber Ephräm den gnostischen Gesängen in Syrien seine Lieder gegenüberstellte, und wie Brison, Kämmerer der Kaiserin Eudoxia, in Konstantinopel den arianischen Weisen mit orthodoxen Hymnen entgegentrat, was zu einem blutigen Zusammenstoß der beiden Parteien und zu einem kaiserlichen Verbot der arianischen Versammlungen führte [1], so suchte man auch im Abendlande mit den Hymnen ein Gegengewicht gegen die häretischen Gesänge, zunächst der Arianer, zu schaffen. Um diesen Zusammenhang in der Entwicklung des Hymnengesanges noch mehr zu erkennen, sollen die häretischen Bestrebungen des 4. Jahrhunderts auf diesem Gebiete in Kürze dargelegt werden.

Wie Methodius († 311) zur Bekämpfung der Gnostiker Dialoge ausarbeitete und in dem Symposion der zehn Jungfrauen ein dramatisches Gedicht verfaßte, scheint auch Arius in dem verlorenen Gedichte Θάλεια, wovon Athanasius [2] einige Stücke mitteilt, eine Art liturgisches Drama als Gegengewicht gegen poetische Produkte des heidnischen Theaters geschrieben zu haben [3]. Athanasius wendet sich mehrmals gegen diese arianische Dichtung, welche als Tafelgesang bei Gastmählern und Trinkgelagen große Popularität genossen haben muß [4]. Um die Arianer mit eigenen Waffen zu bekämpfen, wurde sogar eine Antithaleia gedichtet, von der aber Näheres nicht bekannt ist. Insbesondere verurteilt Athanasius die dogmatischen Tendenzen der Thaleia gegen die Gottheit Christi [5], aber auch die metrische Form dieses Gedichtes, welche die Rhythmen des Ägypters Sotades nachahmte und von Athanasius als verweichlichend und lächerlich (ἔγραψε Θάλειαν ἐκτεθηλυμένοις καὶ γελοίοις ἤθεσιν) bezeichnet werden [6]. Ebenso wie

[1] Sozom., Hist. eccl. l. 8, c. 7 8 (Migne, P. gr. LXVII 1385 f).
[2] Or. I c. Arianos n. 5 (XXVI 20 21).
[3] Vgl. Krumbacher, Geschichte d. byzantinischen Literatur [2] 645.
[4] Athanas. a. a. O. n. 4 (Migne, P. gr. XXVI 20).
[5] Athanas., De decr. syn. Nicaeni n. 16 (Migne, P. gr. XXV 444); ebenso Ep. ad episc. Aegypti et Libyae n. 7 (XXV 553) und ebd. n. 20 (XXV 584).
[6] Athanas., De sententia Dionysii n. 6 (XXV 488).

dieser Häresiarch, der nach Philostorgius[1] durch Schiffer-, Müller- und Weberlieder und andere Gesänge den Arianismus in weitere Volkskreise zu bringen suchte, bedienten sich auch die Apollinaristen selbstverfaßter Gesänge, um Anhänger für ihre Lehre zu gewinnen. Wenn auch diese Irrlehre für das Abendland von geringerer Bedeutung war als der Arianismus, so sind doch diese poetisch-musikalischen Leistungen hier nicht zu übergehen, da sie die Beliebtheit des Gesanges zum Zwecke häretischer Propaganda erkennen lassen. Apollinaris von Laodicea, Vater und Sohn, und der ihnen gleichgesinnte Presbyter Vitalis von Antiochien hielten eigene Gottesdienste ab, wobei sie sich außer fremden Gebräuchen auch gewisser metrischer Lieder (ἔμμετρά τινα μελύδρια) bedienten, die von dem jüngeren Apollinaris, einem in der Philosophie, Rhetorik und in den schönen Wissenschaften kundigen Manne, gedichtet waren. Dieselben wurden von Männern beim Trunk und von Frauen am Webstuhl, in Mußestunden und auch an Festtagen gesungen[2]. In derselben Absicht verfaßte er nach dem Zeugnisse des hl. Gregor von Nazianz, welches für die Autorschaft des Apollinaris ausschlaggebend sein dürfte[3], eine Psalmmetraphrase, deren liebliches Versmaß (ἡ τῶν μέτρων χάρις) den neuen Psalmen fast die Geltung eines „dritten Testamentes" verschaffte[4]. Auch soll er nach Sozomenus[5] die Geschichte der Juden bis auf Saul in poetischer Bearbeitung für den Gesang eingerichtet haben. Ist auch, so lange die notwendigen philologischen

[1] Hist. eccl. l. 2, c. 2.

[2] Sozom., Hist. eccl. 6, 25. Daher waren diese Gesänge wohl verschieden von den nach Pindars Vorbild verfaßten Gedichten mit biblischen Stoffen, die Apollinaris seinen Glaubensgenossen als Ersatz für die durch Iulian verbotene antike Literatur zu bieten suchte. Socrates (Hist. eccl. 3, 16) eignet diese und noch andere Schriften dem älteren Apollinaris zu, doch scheint der Bericht bei Sozomenus mehr verbürgt zu sein. Vgl. Lietzmann, Apollinaris von Laodicea und seine Schule I (1904) 150 f.

[3] Ludwich, Streifzüge in entlegene Gebiete der griechischen Literaturgeschichte (Königsberger Studien I [1887] 80). Vgl. dagegen Lietzmann a. a. O. I 151.

[4] Greg. Naz., Ep. 101 ad Cledonium (Migne, P. gr. XXXVII 193).

[5] Hist. eccl. l. 5, c. 18.

Vorarbeiten fehlen, ein abschließendes Urteil über diese Tätigkeit des Apollinaris bis jetzt nicht möglich[1], und können auch über diese gottesdienstlichen Gesänge bei dem Mangel aller näheren Nachrichten nur Vermutungen ausgesprochen werden, so ist doch seine Bedeutung für die Geschichte des häretischen Gesanges nicht gering anzuschlagen.

Wie Gregor von Nazianz noch im späteren Alter veranlaßt wurde, den Gedichten der Häretiker, insbesondere der Apollinaristen, durch poetische Polemik zu begegnen, suchte man auch im Abendlande dem Arianismus durch die Einführung von Hymnen wirksam entgegenzutreten. Die ersten bedeutenden Versuche auf diesem Gebiete stammen vom hl. Hilarius von Poitiers, dem sprachgewaltigen und feinfühligen Streiter gegen den Arianismus, den auch die Tradition als den ersten Hymnendichter des Abendlandes bezeichnet[2]. Während seines Aufenthaltes in Phrygien (356—360), wohin ihn Kaiser Konstantius verbannt hatte, lernte er die orientalischen Singweisen und zugleich ihre Bedeutung im Kampfe gegen die Häresie kennen. Aus einer Handschrift des 11. Jahrhunderts, welche außer dem Buche der Mysterien auch Überbleibsel einer Hymnensammlung enthält, veröffentlichte Gamurrini die drei nur lückenhaft und verstümmelt noch erhaltenen Hymnen, welche das gottmenschliche Erlösungswerk besingen[3]. Die beiden ersten, in alphabetische Strophen gegliedert, waren zum Auswendiglernen und zur Verwendung beim Gottesdienste bestimmt. Dreves[4] bestreitet, daß diese Hymnen für den liturgischen Gebrauch und zwar für den Gesang gedichtet wurden. Doch läßt schon der apologetische Zweck dieser Hymnendichtung, der Propaganda durch häretische Lieder entgegenzutreten, vermuten, daß sie in den Mund des Volkes

[1] J. Dräseke, Apollinaris von Laodicea (Texte u. Untersuchungen von Gebhardt und Harnack VII [1892], Hft 3 4, S. 63 64).

[2] Hieron., De vir. ill. c 100 und Isid. Sev., De eccl. off. l. 1, c. 6 (Migne, P. lat. LXXXIII 743).

[3] Hilarius, Tractatus de mysteriis et Hymni (1887).

[4] Zeitschrift f. kathol. Theologie 1888, 365.

kommen sollte. Dafür spricht auch die akrostichische Anlage, welche etwa in den Klageliedern des Jeremias vorgebildet ist, in den Instruktionen des Kommodian begegnet und im 4. und 5. Jahrhundert nicht selten war. Diese kann nicht auf Künstelei zurückgeführt werden, sondern sollte dem Gedächtnis zu Hilfe kommen. Augustinus[1] begründet sogar die Wahl der akrostichischen Form, die er bei seinem Psalm gegen die Donatisten angewendet, ausdrücklich mit der Absicht, volkstümliche Verse zu schaffen. Die Klage des hl. Hilarius, daß sich die Gallier für den Hymnengesang unempfänglich zeigen[2], läßt die Schwierigkeit, vielleicht auch den mißlungenen Versuch erkennen, solche Hymnen, welche infolge ihrer zu großen Länge, des schwerfälligen Rhythmus und der zuweilen gewundenen Ausdrucksweise nicht leicht im Gedächtnis haften konnten, populär zu machen. Daß aber Hymnen gebräuchlich waren, ist in der dritten Strophe des antiarianischen Hymnus ausgesprochen, wenn dort vom Hymnengesange der Gläubigen jeden Alters die Rede ist[3]. Auch erwähnt Hilarius häufigen Hymnengesang (celebres hymnorum sonitus) als Bestandteil einer liturgischen Feier[4] und wird

---

[1] Retract. l. 1, c. 20 (Migne, P. lat. XXXII 617). Vgl. Ep. 55 ad Ianuar. n. 18 (Corp. Script. eccl. lat. XXXIV 208 f). Dieselbe Ansicht bezüglich der Bestimmung der Hymnen des hl. Hilarius für den liturgischen Volksgesang vertreten auch Gamurrini (Hilarius, Tract. de myst. etc. Praef. XVI XVII), Bäumer (Literar. Handweiser 1888, Nr 452, S. 171), Gevaert (La melopée antique etc. [1895], 63 64) und Bardenhewer (Patrologie[2] 359).

[2] Hieron., In Gal. l. 2 ab init.

[3] Credens te populus rogat
hymnorum resonans
mitis ut audias
voces, quas tibi concinit
aetas omnigena
sancti gregis tui.

Die rhythmische Gliederung nach Gevaert a. a. O. 64. Der zweite Hymnus (Fefellit sacrum verbum), der einer zum Christentum bekehrten Frau in den Mund gelegt ist, war vielleicht für den Gesang von Neophyten bestimmt.

[4] Tract. in Ps. 65 (Migne, P. lat. IX 425).

ausdrücklich von der vierten Synode zu Toledo (633) cap. 13 als Verfasser von Hymnen zum Gesange gerühmt[1].

Mit durchschlagendem Erfolge auf dem Gebiete des Hymnengesanges waren aber erst die Bemühungen des hl. Ambrosius gekrönt, obwohl die Schwierigkeiten für Dichtung und Komposition nicht gering waren. Auf Grund der alten Verskunst konnte die neue Hymnenpoesie nicht geschaffen werden, weil das Verständnis für die altklassische Metrik entschwunden war. Zwar mochten auch Bedenken gegen den Gebrauch heidnischer Metren sich geltend machen, obwohl die rhythmischen Dichtungen eines Gregor von Nazianz u. a. solche Anschauungen nicht berücksichtigten; doch mußte ein anderer Weg schon deswegen gesucht werden, weil eine Erneuerung der Dichtung nach dem alten Prinzip nicht mehr möglich war. Dieser wurde gebahnt nicht auf Grundlage der Quantität der Silben, sondern nach dem Prinzip des Rhythmus, der schon in der hochrhetorischen Prosa von alters her eingebürgert war und in der christlichen Literatur auch in der hymnenartigen Form der Predigten sich ausgeprägt hatte[2]. Diese Frage nach der metrischen Grundlage der Hymnen gehört zwar in das Gebiet der kirchlichen Poesie, ist aber auch hier nicht ohne Belang, weil die rasche Aufnahme und Ausbreitung der ambrosianischen Hymnen auch mit dieser neuen Art der Verskunst zusammenhängt. Dieselbe war dem volkstümlichen Empfinden ebenso entsprechend, wie auch Inhalt und Darstellung dieser Hymnen einem echten Volksgesange angepaßt sein mußten, nicht lehrhaft und von

[1] De hymnis canendis . . . quia nonnulli hymni humano studio . . . compositi esse noscuntur, sicut hi quos beatissimi doctores Hilarius atque Ambrosius ediderunt . . . ita et hymnos in laudem Dei compositos nullus vestrum ulterius improbet, sed pari modo Gallia Hispaniaque celebret etc. Hardouin, Coll. Conc. III 583 f.

[2] Vgl. die interessante Darlegung bei Norden, Antike Kunstprosa II 844 ff. Schon Probst (Lehre u. Gebet in den drei ersten christlichen Jahrhunderten 267 ff) weist auf diesen Zusammenhang des oratorischen Rhythmus mit der Poesie in Beispielen aus der Heiligen Schrift und in poetischen Fragmenten der ersten zwei Jahrhunderte hin. S. auch Bouvy, Poëtes et melodes (1886) 183 f, und Krumbacher, Geschichte d. byzantinischen Literatur[2] 700 f 704 f.

reflektierendem Charakter wie z. B. die Dichtungen eines Gregor von Nazianz und Prudentius Clemens. In schöner und geschmackvoller Weise, aus einem wahren und warmen Empfinden hervorgegangen, soll zum Ausdruck kommen, was die christlichen Herzen gleichmäßig bewegte[1]. Zwar lag es schon in der Natur der christlichen Hymnenpoesie, für die neuen Ideen auch eine neue Ausdrucksweise zu finden und für die Sprache des mit positiven Wahrheiten erfüllten christlichen Herzens eine ihr entsprechende Form zu gewinnen; doch darf als besondere Signatur dieser Hymnen die Bestimmung bezeichnet werden, auf die Masse des Volkes einzuwirken und von diesem gesungen zu werden. Diesem Zwecke mußte die metrische Form und das musikalische Gewand mit den einfachen melodischen Linien und natürlichen Tonreihen entsprechen, wie sie uns z. B. in den Hymnen der Ferialvesper des römischen Offiziums begegnen. Nach ihrer metrischen Gliederung bestehen die vier durch authentische äußere Zeugnisse beglaubigten Hymnen des hl. Ambrosius[2] aus je 32 Dimetern, die in acht Strophen geteilt sind. Der Versbau schließt sich den klassischen Vorbildern an, ohne die bei diesen auftretenden Lizenzen zu verschmähen; der Reim ist in ungesuchter Weise bei einigen Verspaaren am Ende zugelassen[3].

Zufolge der schon oben angeführten Berichte aus Augustinus und Paulinus nahm der Hymnengesang durch das Volk seinen Anfang zur Zeit der arianischen Wirren des Jahres 386. Augustinus redet von der Einführung des Wechselgesanges der Psal-

---

[1] Vgl. Ozanam, La civilisation du VIe siècle (1855), 18e leçon. Vgl. auch Dreves, Aurelius Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges (Stimmen aus Maria-Laach 1893, Ergänz.-Hft 54, S. 88).

[2] Bardenhewer, Patrologie[2] 386.

[3] Vgl. Bernhardy, Grundriß der römischen Literatur (1872) 348 ff, insbesondere W. Meyer, Anfang und Ursprung der latein. und griech. rhythmischen Dichtung (Abhandl. d. philolog. u. philos. Kl. d. bayr. Akad. d. Wissensch. XVII 270 ff), und desselben Verfassers ersten Artikel über „Beobachtung des Wortakzentes in der altlateinischen Poesie“ (ebd. S. 101 ff); Manitius, Geschichte d. christl.-latein. Poesie (1891) 140; Fleischer, Neumenstudien I 88, und Förster, Ambrosius, Bischof von Mailand. 1884, passim.

men und Hymnen nach orientalischem Vorbilde, der Biograph und jüngere Zeitgenosse des hl. Ambrosius hingegen läßt nicht nur die Antiphonie, sondern den Hymnengesang überhaupt wie auch die Feier der Vigilien um diese Zeit entstehen. Beide Mitteilungen lassen sich übereinstimmend dahin zusammenfassen, daß schon vor diesem Ereignisse Hymnen üblich waren, hingegen die Verteilung des Gesanges auf zwei Chöre unter Heranziehung des Volkes damals ihren Anfang nahm[1]. Denn es ist wohl nicht anzunehmen, daß Ambrosius in den schweren Stunden seiner Gefangenschaft mit dem Volke in der Kirche Text und Gesang der Hymnen erst improvisierte. Die schon erwähnten vier Hymnen verraten auch die Aufregung jener Tage gar nicht oder nur wenig und wurden daher kaum während der Belagerung in der Basilika gesungen[2]. Zudem fügt Augustinus ausdrücklich bei, daß Ambrosius diese Einrichtung zur Bekämpfung der Unruhe des Volkes traf, woraus ebenfalls hervorzugehen scheint, daß die bisher von Sängerchören vorgetragenen Hymnen nunmehr mit dem Volke eingeübt wurden. Sonst müßte aus dem Berichte Augustins, der von Hymnen- und Psalmengesang spricht, gefolgert werden, daß auch letzterer erst damals zur Einführung kam. Der Eindruck dieser durch die Macht des Volksgesanges gehobenen Singweisen spiegelt sich in dem Vorwurfe der Arianer, daß Ambrosius mit seinen Hymnen das Volk wie mit Zaubersprüchen gefesselt habe[3].

---

[1] Vgl. damit die Nachricht in der Chronik von Tiro Prosper: Hymni Ambrosiani compositi, qui numquam ante in ecclesiis Latinis modulis canebantur (Migne, P. lat. LI 859). Vgl. Isid. Hispal., De eccl. off. l. 1, c. 6 (LXXXIII 743). Siehe Eustachius a s. Ubaldo, Dissert. de cantu a s. Ambrosio in eccl. Mediol. inducto, und Chevalier, Poésie liturgique du moyen âge (1893) 68 69.

[2] Manitius (a. a. O. 141—144) glaubt, daß die Hymnen über die Dreieinigkeit, welche den beiden reiferen Produkten: „Veni redemptor gentium" und „Iam surgit hora tertia" vorausgegangen sind, den Feinden Anlaß zur Klage gegen den Bischof gaben. Immerhin hatten auch jene den Zweck, dem Volke in bedrängten Stunden das Glaubensgut und die Glaubensstärke zu erhalten.

[3] Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est quo nihil potentius.

Ambrosius hingegen erklärt den Einfluß dieser Gesänge auf das Volk mit der religiösen Begeisterung und der Innigkeit des Gefühlsausdruckes, welche im Bewußtsein des gemeinschaftlichen Glaubens an die Trinität liegen und im Liede lebendig werden.

Viertes Kapitel.

Die Ausbreitung des mailändischen Hymnengesanges im Abendlande.

Soll nun im Anschlusse an die bisherige Darlegung von der Mailänder Gesangsreform die Frage erörtert werden, in welchen Kirchen des Abendlandes dieselbe Aufnahme fand, so ist vorerst die rechtliche Stellung der einzelnen Kirchen zu ihren Liturgien ins Auge zu fassen. Im 4. und teilweise im 5. und 6. Jahrhundert herrschte zum Zwecke der größeren Ausbildung der einzelnen Kultteile noch immer eine gewisse Freiheit. Der Fluß lebendiger liturgischer Schöpfungen und traditioneller Riten durchströmte noch kraftvoll Haupt und Glieder der Kirche. Die Ordnung der gottesdienstlichen Feier beruhte auf dem Herkommen, auf der in ihren Grundzügen überall gleichen Überlieferung, deren Wahrung und Einhaltung Sache des Bischofs für seine Diözese war oder den Metropoliten im Vereine mit den Suffraganen für die betreffenden Kirchenprovinzen oblag. Nach den örtlichen, zeitlichen und persönlichen Bedürfnissen konnte an jenen Bestandteilen der gottesdienstlichen Ordnungen geändert werden, welche zu den äußeren Formen zählten und den liturgischen Grundzügen zur

---

Quid enim potentius quam confessio Trinitatis quae quotidie totius populi ore celebratur! Certatim omnes student fidem fateri, Patrem et Filium et Spiritum S. norunt versibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui vix poterunt esse discipuli. Serm. c. Aux. c. 34 (Migne, P. lat. XVI 1017). Kayser (Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen [1881] 194) vermutet, daß Ambrosius mit dem Ausdrucke „confessio Trinitatis" nur auf den Gesang der doxologischen Formeln am Schlusse der Hymnen hinweisen wollte, wie Papst Damasus die kleine Doxologie den Psalmen beigefügt haben soll. Doch widerspricht diese Einschränkung dem klaren Wortlaute der beiden Stellen bei Augustinus und Paulinus.

Einrahmung dienen sollten. Bischöfe und auch Priester konnten aus der Fülle ihres gottbegeisterten Herzens Gebete verfassen, einzelnes abändern, erweitern und kürzen[1]. Der hl. Augustinus[2] spricht diese Tatsache, daß im Anfange des 5. Jahrhunderts eine einheitliche Regelung des Ritus noch nicht stattgefunden, deutlich aus. Aus diesem Zustande der allmählichen Ausgestaltung der liturgischen Formen, welche vor dem Ende des 6. Jahrhunderts kaum zu einem gewissen Grade der Stetigkeit und Vollendung gekommen war, erklärt sich die allmähliche Einbürgerung des mailändischen Psalmen- und Hymnengesanges in verschiedenen Kirchen des Abendlandes. Ein anderes dieser Reform günstiges Moment lag sodann in dem überwiegenden Ansehen des hl. Ambrosius und der mailändischen Metropole. Galt doch gegen Ende des 4. Jahrhunderts der Bischof von Mailand in allen Angelegenheiten der kirchlichen Verwaltung und Disziplin als eine Autorität ersten Ranges, eine Erscheinung, die sich aus der politischen Stellung Mailands als der offiziellen Residenz der abendländischen Kaiser erklärt, die aber auch mit den persönlichen Verdiensten des hl. Ambrosius zusammenhängt. Unbeugsam in Wahrung der kirchlichen Rechte gegenüber dem Andringen des Heidentums und des Arianismus, unermüdet in der Erfüllung der Pflichten seines Hirtenamtes, ein unerschütterlicher Verteidiger der kirchlichen Disziplin, ist er einer der großartigsten Charaktere des christlichen Altertums, dessen Ansehen sich in den Kirchen von Antiochien, Cäsarea, Konstantinopel und insbesondere in den gallischen und spanischen Kirchenprovinzen geltend machte. Wenn sich Rom die mailändische Gesangsweise erst später als andere Kirchenprovinzen aneignete, so mag dies teilweise auch in der Rivalisation mit der kirchenpolitischen Machtstellung Mailands begründet sein[3]. Zwar lassen die Briefe des hl. Hieronymus an Eustochium, Rusticus und Demetrius und andere Zeugnisse[4] deutlich erkennen, daß die Gebetszeiten in der römi-

[1] Vgl. Bäumer, Geschichte d. Breviers 143 144.
[2] Ep. 54 55 ad Ianuar. (Corp. script. eccl. lat. XXXIV 169 ff).
[3] Vgl. Duchesne, Origines etc. 87 f. [4] Vgl. Bäumer a. a. O. 186.

schen Kirche eine allbekannte Übung waren, doch soll dieselbe gegenüber den sie umflutenden liturgisch-musikalischen Neuerungen einige Zeit in Stagnation verharrt haben. Ob die hervorragende liturgische Reformtätigkeit des hl. Papstes Damasus (366—384) sich auch auf den Gesang erstreckte, läßt sich nicht beweisen[1]. Sein Briefwechsel mit dem hl. Basilius, die Einführung des von Hieronymus verbesserten Italapsalters im Jahre 383, nunmehr Psalterium Romanum genannt, der lebhafte Austausch und die Vergleichung mit den bestehenden orientalischen Riten auf dem Konzil zu Rom 382 und das Zeugnis Gregors d. Gr. von der Einführung griechisch-orientalischer Gebräuche in die römische Liturgie unter Damasus[2] würden auch ein kirchenmusikalisches Eingreifen dieses Papstes nicht unwahrscheinlich machen. Doch soll erst unter Papst Cölestin I. († 432) die Psalmodie und der Wechselgesang Eingang gefunden haben und das Offizium weiter entwickelt worden sein[3]. Diese Mitteilung des Papstbuches bezieht sich aber, wie dies auch von den mittelalterlichen Liturgikern seit Amalarius von Metz[4] verstanden wurde, nur auf den Psalmengesang zur Einleitung der Messe, wie er sich in verkürzter Form noch heutzutage im Introitus darstellt, nicht aber auf den Psalmengesang in den Gebetszeiten. Auch ist zu berücksichtigen, daß die Notiz vom antiphonischen Psalmengesang erst durch die zweite Redaktion des Buches eingesetzt wurde, woraus nur folgt, daß im 6. Jahrhundert die Psalmodie in Rom für eine Einrichtung Cölestins angesehen wurde. Auf die Beteiligung des Volkes an der Psalmodie mit dem Klerus spielt Papst Leo I.[5] (440—461) in einer Rede

---

[1] Gegen Bencini in notis ad Libr. Pontific. (Migne, P. lat. CXXVIII 75).

[2] Nam ut alleluia hic diceretur de Ierosolymorum Ecclesia ex beati Hieronymi traditione tempore beatae memoriae Damasi Papae traditur tractum, et ideo magis in hac re ullam consuetudinem amputavimus, quae hic a Graecis fuerat tradita. Lib. 9, Ep. 12 (Migne, P. lat. LXXVII 956).

[3] Duchesne, Lib. Pontific. I 231, n. 1.

[4] De eccl. off. l. 3, c. 5.

[5] Serm. 3 (Migne, P. lat. LIV 145); vgl. Serm. 5 (LIV 154).

am Jahrestage seiner Thronbesteigung an und erblickt gerade in dem allgemein verbreiteten Psalmengesange einen Beweis gegen den Manichäismus, welcher mit dem Alten Testamente auch den davidischen Psalter verwarf[1].

Aus den persönlichen Beziehungen des hl. Augustinus zu dem großen Mailänder Bischof und nicht zuletzt aus der mächtigen Wirkung der neuen Singweise, die er an sich selbst erfuhr[2], erklärt sich ihre Übertragung auch in die afrikanische Kirche. Und zwar muß sich der Hymnengesang ebenso wie die antiphonische Psalmodie rasch eingelebt haben. Denn Augustinus[3] bezeichnet den Hymnus „Aeterne rerum conditor“ als ein vielgesungenes Lied und zählt auch in einer Anrede am Weihnachtsfeste den Hymnus „Intende qui regis Israel“ unter deutlicher Anspielung auf die vierte und fünfte Strophe desselben zu den beliebten Volksweisen[4]. Gerade dieser Weihnachtsgesang, dessen ambrosianische Autorschaft am meisten bezeugt ist, muß sehr weite Verbreitung gefunden haben. Faustus von Reji beruft sich in einem Briefe vom Jahre 444 an den nestorianisch gesinnten Diakon Gratus zum Beweise für die gottmenschliche Natur des Erlösers auf die vierte Strophe dieses Hymnus und fügt bei, daß ihn die ganze katholische Kirche Italiens und Galliens am Weihnachtstage singt[5]. Auch Papst Cölestin I. soll sich zufolge einem von Arnobius dem Jüngeren mitgeteilten Fragment auf der Synode zu Rom 430 zur Verurteilung des Nestorianismus auf diesen Hymnus

---

[1] Psalmi . . . qui per universalem ecclesiam cum omni pietate cantantur. . . . Serm. 10, al. 9 (Migne P. lat. LIV 168).

[2] Confess. 9, 7. [3] Retract. l. 1, c. 21 (XXXII 618).

[4] Serm. 372 (XXXIX 1163). Vgl. übrigens S. 117, A. 5

[5] Accipe etiam in hymno s. antistitis et confessoris Ambrosii, quem in natali dominico catholica per omnes Italiae et Galliae regiones persultat Ecclesia: Procede te thalamo tuo geminae gigas substantiae. Ep. 7 (Corp. Script. eccl. lat. XXI 203). Die gewöhnliche, an Ps 18, 6 sich anschließende Lesart der zitierten Strophe lautet: „Procedens de thalamo suo“, nach einigen Handschriften hingegen „Procedat de thalamo suo“ (s. auch Garbagnati, Gli inni del Breviario Ambrosiano [1897] 43), während dem Sinn und Metrum nur die Fassung entpricht: „Procedit e thalamo suo“. Vgl. Kayser, Beiträge z. Geschichte d. Kirchenhymnen (1881) 176.

bezogen haben[1]. Stammt auch diese Dilettantenarbeit, welche Bäumer auf Faustus von Reji zurückführen will, und Grundl einem irischen Mönche Arnobius um 452 zueignet[2], nicht von Arnobius dem Gallier, so bezeugt sie doch immerhin, weil dem 5. Jahrhundert angehörig, die weite Verbreitung dieses Hymnus.

Auch in der gallischen Kirche war, wie aus dem Zeugnisse des hl. Hilarius zu ersehen ist, die Psalmodie schon lange üblich und die Einführung des Hymnengesanges wenigstens versucht worden. Bei der Dürftigkeit der Nachrichten im 5. und 6. Jahrhundert ist es jedoch schwer, Näheres über den Kirchengesang zu ermitteln und einen etwaigen Einfluß der mailändischen Gesangsreform nachzuweisen. Bestand nicht einmal für den Weltklerus, obwohl die Arkandisziplin in Wegfall gekommen war, um diese Zeit eine allgemein gültige und stabile Gebetsordnung, um so weniger darf beim Volksgesange, dessen technischer Durchführung Text und Melodie stets einige Schwierigkeiten bereiten mußten, eine allen Kirchen gleichmäßige Gewohnheit angenommen werden. Nur der hl. Cäsarius von Arles († 542) verbreitet sich in seinen Homilien ziemlich eingehend über den Volksgesang, welcher auch in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Südgallien seine höchste Blüte erreicht haben mag und vielleicht auch anregend auf andere Kirchenprovinzen einwirkte, da Cäsarius seine Predigten nach Franken, Gallien, Italien und Spanien zum Gebrauche für die dortigen Seelsorger schickte[3]. Denn es darf mit Recht wohl angenommen werden, daß die Pflege des kirchlichen Gesanges ausgedehnter war, als sich aus den vorliegenden Nachrichten erschließen läßt.

Ein von Mabillon[4] angeführter Gewährsmann behauptet zwar, daß schon Pothinus aus Smyrna in Kleinasien, der aus Eusebius[5] bekannte Bischof von Lyon († 177), und Trophimus von Arles, der ein Schüler des hl. Petrus sein soll, den orienta-

---

[1] De conflictu c. Serapionem c. 13 (Migne, P. lat. LIII 289).
[2] Bardenhewer, Patrologie[2] 533.
[3] Vita s. Caesarii 1, 5, 42. [4] De liturg. Gallic. (1729) 399.
[5] Hist. eccl. 5, 1 ff.

lischen Gebetsdienst (cursus asiaticus) in ihren Kirchen eingeführt haben. Doch ist diese Nachricht historisch zu wenig beglaubigt und dem Wortlaute nach zu unbestimmt, als daß hieraus auf eine bestimmte Gebets- und Gesangsordnung geschlossen werden könnte. Einige Aufschlüsse über Volksgesang erteilt erst der hl. Hilarius von Poitiers, dessen eigene kirchenmusikalische Bestrebungen Nachahmung fanden durch Claudianus Ecdicius Mamertus († um 474), Priester zu Vienne und treuer Berater seines Bruders und dortigen Bischofs Mamertus. In dem ihm von dem befreundeten Apollinaris Sidonius gewidmeten schwungvollen Nachruf wird er als Vorsänger und Lehrer des Psalmengesanges gerühmt und führte auch, wie der Text vermuten läßt, den Gesang in Wechselchören ein[1]. Auch an der Kirche von Rouen rühmt Paulinus von Nola[2] († 431) in einem Briefe an Bischof Victricius[3] (um 399) den Eifer, welchen die Gläubigen beim Psalmengesange des Klerus und der Ordensleute betätigen. Dieselbe Gepflogenheit bezeugen auch die zwei Centones Vergiliani: „De Verbi incarnatione"[4] (früher mit Unrecht dem Dichter Sedulius zugeeignet) und „De ecclesia"[5]. Das Volk nahm ja nach dem Zeugnisse Cassians am täglichen Frühgottesdienst fleißig An-

---

[1] Psalmorum hic modulator et phonascus,
Ante altaria, fratre gratulante,
Instructas docuit sonare classes.
Hic solemnibus annuis paravit,
Quae quo tempore lecta convenirent.

Ep. 4, 11 (Migne, P. lat. LVIII 516).

[2] Ep. 18, 5 ad Victric. Rotomag. (Corp. Script. eccl. lat. XXIX 1, 132.)

[3] Vgl. Duchesne, Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule II (1899) 205.

[4] . . . haec pia sacra quotannis
Matres atque viri pueri innuptaeque puellae
Carminibus celebrant paterisque altaria libant.

(Corp. Script. eccl. lat. XVI 620, v. 107 f.)

[5] Hic matres puerique simul mixtaeque puellae
Sacra canunt pariterque oculos ad sidera tollunt.

(Ebd. 621, v. 7 f.)

teil, um sich den Segen für die beruflichen Arbeiten zu gewinnen, sich Gott zu weihen und das Opfer der Erstlinge Gott darzubringen[1]. Und die aus dem Gottesdienste bekannte Psalmodie erklang wiederum im Familienkreise bei häuslichen Andachten[2]. In großer Blüte stand der Volksgesang in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in der gallischen Primatialkirche zu Arles, wo der hl. Cäsarius gleich Ambrosius eine durchgreifende Tätigkeit auf diesem Gebiete entfaltete. Wie aus seinen Predigten, welche den praktischen Seelsorger und den rastlosen Eiferer für die kirchliche Disziplin erkennen lassen, hervorgeht[3], leitete ihn bei der Pflege des Volksgesanges die tiefbegründete Überzeugung, daß im möglichsten Anschlusse des Volkes an die liturgische Feier ein hervorragendes Erziehungsmittel gelegen ist zur religiösen Bildung des inneren Menschen und zur Heiligung der täglichen Berufsarbeiten. In eindringlichster Weise und in echt volkstümlicher, auf den gemeinen Mann speziell berechneten Darstellung suchte er durch Bitten und Ermahnungen die Ordnung beim Gottesdienste aufrechtzuerhalten und änderte sogar mit Rücksicht auf die beschränkte Zeit der Arbeiter und Handwerker die Gebetsordnung für die Vigilien[4]. Er ermahnt, zur Terz, Sext und Non zu kommen, soweit nicht Krankheit oder ein dringendes Geschäft davon abhalte. Zur Teilnahme an den Laudes und der Vesper, der Morgen- und Abendandacht, brauchte er die Gläubigen nicht zu ermuntern, da diese Gebetsstunden, wie aus seinen Reden ersichtlich ist, ohnedies eifrig besucht wurden[5]. Um diese liturgische Aktivität des Volkes möglichst zu fördern, ordnete er sogar

---

[1] Collat. Patr. l. 21, c. 26 (Corp. Script. eccl. lat. XIII 2, 600 ff).

[2] Sidon. Apollin. Ep. l. 4, n. 9 (Migne, P. lat. LVIII 513).

[3] Die meisten der gedruckten Predigten, welche aber noch der kritischen Scheidung zwischen echten und unechten Stücken bedürfen, finden sich unter den „Sermones suppositiii s. Augustini“ bei Migne, P. lat. XXXIX 1735 ff. De profectibus omnium sollicitus bezeichnet ihn sein Biograph Cyprian von Tolonum (Vita s. Caesarii 1, 15).

[4] Serm. 281, n. 1 2 4 5 (Migne, P. lat. XXXIX 2276 ff); Serm. 283, n. 1 (2280); Serm. 285, n. 3 (2284).

[5] Serm. 140 (2019).

an, daß in der Kirche des hl. Stephanus zu Arles vom Säkularklerus das Offizium der Terz, Sext und Non feierlich abgehalten werde[1]. Auch den ungebildeten Landmann und die des Lesens Unkundigen suchte er zur Teilnahme am Gesange heranzuziehen, bezeichnete ihnen einige Antiphonen, ferner den bei der Vigilfeier verwendeten 50. und 90. Psalm als die von jedem durch Übung zu erlernenden Gesangsstücke, appelliert an ihren guten Willen und begegnet ihren Ausreden auf musikalisches Unvermögen mit dem Hinweise, daß sie auch Liebeslieder und unzüchtige Rhythmen im Gedächtnisse behalten und singen könnten[2]. Die des Psallierens vollständig Unkundigen ermahnt er unter Drohung mit dem jüngsten Tage, die Singenden wenigstens nicht zu stören[3]. Aus den Reden, worin er dem Volke das Verständnis und insbesondere die moralische Bedeutung und Tragweite der Gesangstexte zu vermitteln suchte, erfahren wir, daß die Psalmen 49[4] 50 80[5] 118 und 72[6] zum Repertoire des Volksgesanges gehörten. Sein Schüler und Biograph Cyprian von Tolonum berichtet aber, daß Cäsarius außer Psalmen und Hymnen auch Prosen und Antiphonen vom Volke singen ließ[7], also auch Gesänge, welche wegen ihres größeren melodischen Reichtums und ihres mannigfaltigen Rhythmus gewöhnlich von geschulten Sängerchören

---

[1] Mabillon, Annal. ord. S. Bened. t. I (1739), l. 4, c. 26.

[2] Serm. 203, n. 3 (Migne, P. lat. XXXIX 2325). Ebenso verlangte er von allen das Auswendiglernen des „Symbolum“, „Paternoster“ (XXXIX 2241) und gewisser Abschnitte und Stellen aus der Heiligen Schrift, was voraussetzt, daß sich diese in den Händen vieler befand. Vgl. Malnory, S. Césaire d'Arles (1894) 172.

[3] Serm. 286, n. 6 (Migne, P. lat. XXXIX 2286).

[4] Ebd. 53 ab init. (1845). [5] Ebd. 285, n. 3 (2284).

[6] Ebd. 284, n. 3 (2283).

[7] Adiecit etiam atque compulit, ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet, altaque et modulata voce instar clericorum, alii Graece, alii Latine, prosas antiphonasque cantaret. Vita s. Caesarii 1, 15 (Migne, P. lat. LXVII 1008). Diese Mitteilung ist wohl vom Gesange und nicht von geschriebenen Psalmen- und Hymnenbüchern zu verstehen, obwohl Cäsarius den Laien die Lektüre der Heiligen Schrift und den des Lesens Unkundigen sogar eigene Vorleser angelegentlich empfiehlt. Serm. 203, n. 1 (XXXIX 2324 f).

vorgetragen wurden. Dieser Erfolg ist um so höher zu werten, da Arles der Sammelpunkt der verschiedensten Völkerschaften, wo sich Ost- und Westgoten, Franken und Burgunder begegneten, und zugleich der Schauplatz tiefster sozialer und religiöser Gärung war. Nach dem Zeugnisse des genannten Cyprian wurde dortselbst lateinisch und griechisch gesungen. Außer der lateinischen Volkssprache, „lingua Romana rustica" genannt[1], war nämlich seit der Gründung der griechischen Kolonien an der Südküste Galliens im 6. Jahrhundert v. Chr. durch Phokäer auch die griechische Sprache stark verbreitet und muß zur Zeit des hl. Cäsarius Volkssprache gewesen sein[2]. Auf diese weitverbreitete Kenntnis des Griechischen weist auch der Gebrauch des Trisagion und Kyrie eleison in der altgallischen Liturgie hin[3] und der vor alters in Tours und Rom am Weihnachtsfeste übliche Gesang des „hymnus angelicus" in griechischer Sprache[4]; auch das Taufsymbolum wurde von den griechisch sprechenden Täuflingen oder deren Paten griechisch rezitiert, wie auch für die Täuflinge bestimmte Lektionen griechisch vorgetragen wurden. Daher lag es nahe, die Hymnen und Antiphonen von den griechisch Redenden auch in ihrer Sprache singen zu lassen, wie auch beim Gottesdienste in Neapel[5] und Massilia[6] der mehrsprachigen Bevölkerung auf solche Weise Rechnung getragen wurde.

---

[1] Mone, Lateinische und griechische Messen aus dem 2. bis 6. Jahrhundert (1850) 42.

[2] Caspari, Quellen zur Geschichte des Taufsymbols III (1875) 220.

[3] Martène, De antiq. eccl. rit. l. 1, c. 4, a. 12.

[4] Ebd. l. 1, c. 2, a. 3 und l. 4, c. 12.

[5] His adde, quod in vita s. Athanasii episcopi Neapolitani scribit anonymus (Diakon Petrus von Montecassino aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ?) ... in qua (= Neapel) laici cum clericis assidue graece latineque communi prece compte psallunt Deo debitumque persolvunt iugiter officium. Martène a. a. O. l. 1, c. 3, a. 2.

[6] Hieron., Comm. in Gal. l. 2, c. 3 (Migne, P. lat. XXVI 354). Über den Gebrauch des Griechischen in den Gesängen der „schola cantorum" s. Caspari a. a. O. 472 ff.

Cäsarius drückt mehrmals seine Freude über die Rührigkeit des Volkes beim Psalmengesang aus und weist auch auf das ermunternde Beispiel in andern Städten hin[1]. Rühmt doch auch Venantius Fortunatus an Germanus von Paris, dessen Leben er beschrieb, den Eifer, den dieser für den gemeinschaftlichen Psalmengesang des Klerus und des Volkes und für die Teilnahme des letzteren an den Vigilien betätigte[2]. Diese weite Verbreitung des Psalmengesanges scheint auch nach Gerbert[3] ein Pariser Psalterium anzudeuten, welches der Tradition zufolge schon vom hl. Germanus benutzt wurde. Bei einer nicht geringen Anzahl von Psalmen ist am Rande das paläographische Zeichen „R“ beigefügt, welches auf jenen Vers Bezug nimmt, der vom Volke in die Psalmodie des Klerus antiphonisch eingelegt wurde. Auch in der spanischen Kirche, wo die ambrosianische Singweise[4] und schon vorher der in Italien übliche responsorische Gesang Eingang gefunden hatte[5], muß das Volk noch im 7. Jahrhundert an der Psalmodie regen Anteil gehabt haben. Denn die Schriftlesung in der mozarabischen Liturgie wurde nach dem Zeugnisse des hl. Isidor von Sevilla durch den Zuruf des Diakon an das Volk: „Silentium facite!“ eingeleitet[6]. Auch stellt derselbe Gewährsmann, der in seiner Auffassung vom gottesdienstlichen Gesang nur die Gedanken des Nicetius von Remesiana und des hl. Augustin wiedergibt, als allgemeine liturgische Regel auf, daß beim Psalmengesang sich alle vernehmlich beteiligen, hingegen die Lesung in Ruhe anhören sollen[7].

---

[1] Serm. 284 (Migne, P. lat. XXXIX 2282).

[2] Pontificis monitis clerus, plebs psallit et infans; lib. 2, carm. 18 (Migne, P. lat. LXXXVIII 104).

[3] De cantu et musica sacra I (1774) 161.

[4] Isid., De eccl. off. l. 1, c. 7 (Migne, P. lat. LXXXIII 744).

[5] Ebd. l. 1, c. 9. Vgl. Ep. 1 ad Leudefr. (LXXXIII 895).

[6] Ebd. l. 1, c. 10; l. 2, c. 8.

[7] Unde oportet, ut quando psallitur, psallatur ab omnibus, cum oratur, oretur ab omnibus, cum lectio legitur, facto silentio, aeque audiatur a cunctis. Isid. a. a. O. l. 1, c. 9 (Migne, P. lat. LXXXIII 745).

Fünftes Kapitel.

Der Volksgesang bei der eucharistischen Feier im Morgenlande.

Die aus den Zeugnissen der Väter und altchristlichen Schriftsteller gewonnene Darlegung hat bis jetzt erkennen lassen, daß mit der Ausbreitung des Christentums auch der Gesang von Psalmen und Hymnen überall Eingang fand und insbesondere mit den gemeinschaftlich abgehaltenen Gebetszeiten und häuslichen Andachtsübungen verbunden war. Vorzugsweise waren es die Psalmen, die, obwohl ursprünglich nationaljüdische Gesänge, dem christlichen Volke im Orient populärer wurden als die Gesänge Homers[1] und in Rom mehr begeisterten als die Muse Vergils, ob sie in den Katakomben, inmitten der Wüsteneien, in den christlichen Basiliken oder auf freiem Felde erklangen. Außerdem trat mit dem Hymnengesang, der sich im Orient auf die Autorität des hl. Ephräm, im Abendlande auf die des hl. Hilarius und Ambrosius stützte, eine neue poetisch-musikalische Schöpfung hinzu, die schon gleich in den ersten Anfängen ihre Kraft als Volksgesang bewährte und die Ergriffenheit des Dichters und Sängers auf die Menge überströmen ließ.

Soll aber der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der gottesdienstlichen Gesänge, woran sich das Volk beteiligte, seinem ganzen Umfange nach gewürdigt werden, so sind noch die schriftlich fixierten Liturgien des Morgen- und Abendlandes zu berücksichtigen. Diesen zufolge greift zwar der Volksgesang zumeist nur mit kurzen Gebetsformeln, Antiphonen und Responsorien in den planvollen Organismus der Opferfeier ein; doch erscheint er gerade hier in engster Verbindung

---

[1] Ihre weite Verbreitung noch um die Mitte des 6. Jahrhunderts bezeugt Kosmas der Indienfahrer, der auf seinen weiten Handelsreisen namentlich nach Indien und Ostafrika die Praxis der einzelnen Kirchen kennen lernen konnte: Καὶ τοῦτο εὔδηλον, ὡς ἐν πάσαις ταῖς ἐκκλησίαις τοῦ κόσμου ᾀδόμενα τοῦ Δαυῒδ εὑρήσομεν, καὶ σχεδὸν ὑπὸ πάντων τῶν ἀνθρώπων μικρῶν τε καὶ μεγάλων διὰ στόματος φερόμενα καὶ μελετώμενα καὶ μνημονευόμενα, πλείω τῶν ἄλλων προφητῶν καὶ Γραφῶν. Topogr. christiana l. 5 (Migne, P. gr. LXXXVIII 260).

mit dem Mittelpunkte der ganzen christlichen Gottesverehrung, um dem auf dem Altare thronenden Gottmenschen die Ergüsse des Lobes, des Dankes und der Bitte zu weihen und das Gefühl der Andacht in seiner ganzen Fülle und Tiefe auszusprechen.

Die dabei in Betracht kommenden Liturgien sind als Denkmäler einer längeren Entwicklung in ihrer vorliegenden Gestalt vielfach überarbeitet und mit mannigfachen Zusätzen bereichert, gehen aber ihrem Grundstocke nach in das Altertum der liturgischen Zentren zurück. Die gewöhnliche Anschauung, daß die Liturgien erst im 5.[1], frühestens im 4. Jahrhundert[2] schriftlich abgefaßt wurden, ist nicht mehr haltbar, da wir im ersten Clemensbriefe und in der Didache formulierte liturgische Gebete bereits aus dem 1. bzw. 2. Jahrhundert besitzen[3]. Eine genaue oder auch nur annähernde Bestimmung des Zeitpunktes ihrer schriftlichen Formulierung ist hingegen so lange nicht möglich, bis die aus viel späteren Perioden stammenden Handschriften kritisch gesichtet und geprüft sind. Diese Frage ist für unsern Gegenstand insoweit von Belang, weil damit die weitere Frage zusammenhängt, ob die dem Volksgesange zugeteilten Stücke zur ursprünglichen Fassung der Liturgien gehörten oder erst später eingeschaltet wurden. In dieser Hinsicht darf wohl ohne weiteres angenommen werden, daß gerade die Angaben über den Volksgesang, die sich besonders in den morgenländischen Liturgien finden, aus früherer Zeit stammmen, weil eine solche Beteiligung der Gläubigen an der Liturgie auch eine gewisse Sprachkenntnis voraussetzt, die erst durch den Einfluß großer poli-

---

[1] Renaudot, Coll. liturg. orient. I (1716) xx f. Bingham, Origines sive antiquitates eccl. V (1724) 116 f.

[2] Daniel, Cod. liturg. IV (1847) 27.

[3] Außer den bedeutsamen Stellen bei Orig., Contra Celsum 4, 40 und in Ps. 37, Hom. 2, und der Verordnung der dritten Synode von Karthago (397) Kanon 21 lassen die von Wobbermin (Altchristliche liturgische Stücke aus der Kirche Ägyptens, in Texte u. Untersuchungen von Gebhardt und Harnack. N. F. II 3) aufgefundenen formulierten Gebete des Bischofs Serapion von Thmuis auf sehr frühzeitige Aufzeichnung schließen.

tischer Ereignisse verloren ging, als Volks- und Kultsprache auseinandertraten.

Da die gottesdienstlichen Ordnungen nicht bloß in ihren Grundzügen, sondern infolge des regen Austausches unter den benachbarten Kirchen auch in manchen Responsorien, Antiphonen usw. übereinstimmen, so mag es genügen, nur jene Liturgien zu berücksichtigen, die sich in den Zentren der morgen- und abendländischen Kirchen entwickelt haben. Diese waren wieder für die nächsten Kreise maßgebend und verdrängten auch allmählich die lokalen Liturgien.

a) Im syrischen Ritus.

Unter den nach Territorien bestimmten Gruppen der orientalischen Liturgien kommt zuerst der syrische Ritus in Betracht, dessen wesentlicher Typus uns in der sog. Clementinischen Liturgie erhalten ist[1]. Die darin enthaltenen Angaben über den Volksgesang sind für die Geschichte desselben um so wertvoller, da diese Liturgie nicht offiziell einer bestimmten Kirche zugehörte, sondern die liturgischen Gebräuche in Antiochien, Laodicea, Tyrus, Cäsarea und Jerusalem darstellt[2]. Daraus geht hervor, daß der Volksgesang bei der Liturgie gegen Ende des 4. Jahrhunderts, als die Apostolischen Konstitutionen zusammengestellt wurden, reichliche Verwendung fand und insbesondere in den syrischen Kirchen gepflegt wurde. Wenn sich auch im 5. Jahrhundert Cypern und Jerusalem von der Jurisdiktion des Patriarchen in Antiochien unabhängig zu machen wußten, so war doch diese Trennung nicht von wesentlichem Einflusse auf die Liturgie, welche von Antiochien aus sich bereits in ganz Syrien eingebürgert hatte. Im folgenden sollen die einzelnen Gesangsstücke in ihrer engen Verbindung mit der Liturgie nach der Beschreibung in diesem liturgischen Dokumente dargelegt werden; hierzu kommen noch die Zeugnisse des hl. Cyrillus von Jerusalem

---

[1] Const. Apost. l. 8, c. 5—14; ed. Lagarde 1862.
[2] Duchesne, Origines du culte chrét.[3] 64.

und des hl. Chrysostomus, welche für die syrische Liturgie des 4. Jahrhunderts von Belang sind.

Der Psalmengesang, welcher in Verbindung mit der Lesung die Opferfeier eröffnete[1], ist hier infolge der fragmentarischen Beschreibung des didaktischen Teiles der Liturgie übergangen; doch wurde er nach Angabe der Apostolischen Konstitutionen zwischen die alt- und neutestamentliche Lesung eingeschoben, und zwar in responsorischer Form, indem ein Lektor vom Ambo aus den Psalm vorsang, und das Volk einzelne Verse wiederholte[2]. Bei dem in vierfacher Reihe gestalteten Fürbittengebet, welches schon zur Zeit des Papstes Clemens I. üblich war[3], lassen die Anwesenden und insbesondere die Kinder nach jeder Aufforderung des Diakon zum Gebete den Ruf κύριε ἐλέησον erschallen[4]. Auf den bischöflichen Segenswunsch, welcher nach der Entlassung der Katechumenen die eucharistische Feier im engeren Sinne einleitet, antworten die Gläubigen mit μετὰ τοῦ πνεύματός σου, ein Responsorium, das im Laufe der Opferhandlung mehrmals wiederkehrt und nach Chrysostomus insbesondere beim Eintritt des Bischofs in die Kirche, vor der Predigt, bei der Aufforderung zum Friedenskusse und vor der Entlassung der Gläubigen am Schlusse der ganzen Feier üblich ist[5]. Auch bei dem großen Lob- und Bittgebet (Präfation) des Bischofs, welches dem Akte der Oblationen folgt (Kap. 12), ist das Volk mit einigen Responsorien beteiligt. Trotz der Kürze und Einfachheit dieser Formeln ist damit doch der ganzen Handlung, der sie vorausgehen, der Charakter der Gemeinsamkeit und Wechselseitigkeit aufgedrückt. Sie dienen geradezu als Kennzeichen der Glaubensgemeinschaft[6], und wurden auch von den Vätern sehr häufig bei der Ermahnung des Volkes angeführt, die sinnenfällige

---

[1] Tert., De anima c. 9.

[2] Καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω. Constit. Apost. l. 2, c. 57.

[3] Ep. 1 ad Cor. c. 59—61; ed. Funk (1887) 185 ff.

[4] Lib. 8, c. 6—9.

[5] Hom. 3 in Col. n. 4. Vgl. Gerbert, De cantu etc. I 106, und Thalhofer, Liturgik I (1883) 504 ff.

[6] Dionys. Alex., Ep. ad Xistum bei Euseb., Hist. eccl. l. 7, c. 9.

Anwesenheit beim Gottesdienste durch die Erhebung von Herz und Sinn zu erhöhen[1]. Sie zählen zu den ehrwürdigsten liturgischen Formeln und kehren in sämtlichen Liturgien wieder[2]. Auch in den Hymnus, welcher dieses Dankgebet für die Wohltaten der Schöpfung und Erlösung mit dem Tersanctus abschließt, stimmt das Volk ein (Kap. 12). Von den Griechen ἐπινίκιον genannt, zum Unterschiede von dem „hymnus angelicus“ und dem Trisagion[3], wird er in allen Liturgien an gleicher Stelle gesungen und gehörte, wie Clemens Romanus bezeugt[4], schon frühzeitig zu den kultischen Gesängen. Inhaltlich besteht die Verbindung zwischen der Präfation und diesem Hymnus in der Überleitung vom Lobpreis des Vaters und des Erlösers in den Lobgesang der himmlischen Geister. Dadurch, daß die Gläubigen insgesamt darin einstimmen, drückt sich am deutlichsten ihre Vereinigung mit den himmlischen Repräsentanten und den Dienern der göttlichen Macht und Herrlichkeit aus, die Tag und Nacht vor seinem Throne stehen und ihn lobpreisen[5]. Und wie die Juden ehemals das dreimal „Kreuzige ihn“ gerufen haben, so singt in diesem Hymnus, worin sich der Himmel und Erde umspannende Charakter des Opfers ausspricht, die aus der Heidenwelt gesammelte Kirche dem dreieinigen Gott das dreimal „Heilig“ zu[6]. Weil ihn die Gläubigen bei der Opferfeier sangen, wird er in der

[1] Cypr., De or. c. 31. Cyr. Hierosol., Catech. mystag. c. 5. Chrysost., Hom. 2, 18 in 2 Cor. Ähnlich August., De bono viduitat. c. 16; De vera relig. c. 13; De bono persever. c. 13, § 25, und insbesondere Caesar. Arel., Serm. 281, n. 2.

[2] Vgl. Renaudot, Coll. liturg. orient. I 206. In der von Wobbermin gefundenen Gebetssammlung des Bischofs Serapion von Thmuis müssen diese einleitenden Formeln jedenfalls ergänzt werden; denn auch das Responsorium der Gemeinde: Heilig, heilig, heilig (Is 6, 3) ist in diesem für den Liturgen bestimmten Formular nicht angegeben, obwohl es jedenfalls, wie aus der Anknüpfung (λεγόντων) hervorgeht, vom Volke gesungen wurde.

[3] Renaudot, Coll. liturg. orient. I 207 f.

[4] Ep. 1 ad Cor. c. 34.

[5] Cyrill., Catech. 23, n. 6. Chrysost., Hom. 18 in 2 Cor.; Hom. 24 in Act. Apsot.; Hom. 14 in Eph. u. ö.

[6] Ephräm., Paran. ad paenit. 40. Vgl. Hieron., In Matth. 3, 21, 9.

ersten Epitome der Klementinischen Homilien als „Gebet der Heiligen“ (εὐχὴ τῶν ἱερῶν) bezeichnet[1].

Zum Ausdrucke des Glaubens an die reale Gegenwart Christi in der Eucharistie begrüßen die Gläubigen nach dem Zurufe des Bischofs: „Das Heilige den Heiligen“[2] den unsichtbaren Gott vor der Kommunion mit einer Doxologie und dem Hosiannaruf: „Einer (ist) heilig, Einer der Herr, Einer Jesus Christus, zur Ehre Gottes des Vaters, hochgelobt in Ewigkeit, Amen. Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden, bei den Menschen des Wohlgefallens. Hosianna dem Sohne Davids! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn! Der Herr ist Gott, er hat sich uns geoffenbart. Hosianna in der Höhe!“ (Kap. 13[3].) Wie im Tersanctus der Lobpreis der Schöpfung und Erlösung ausklingt, so kommt mit diesem aus biblischen Bestandteilen zusammengesetzten Hymnus die Gemeinde dem bei ihr Einzug haltenden Herrn entgegen, um sich mit ihm aufs innigste zu vereinigen.

Der die Kommunion einleitende Gesang wird während der Ausspendung der heiligen Gestalten mit Psalm 33 wieder aufgenommen. Die Apostolischen Konstitutionen und Cyrillus teilen denselben dem Sängerchore zu, doch ist zu vermuten, daß sich das Volk auch hier responsorisch beteiligte wie bei der Psalmodie zur Einleitung der Liturgie. Denn Chrysostomus hält den Psalm 144 besonderer Beachtung wert, weil die Gläubigen

---

[1] Epitomae duae Clementinorum c. 158; Cotelerius, PP. aevi apost. I 795. Auch die Märtyrerakten der hll. Perpetua und Felicitas erwähnen ihn ausdrücklich in der Schilderung einer Vision der Perpetua, in welcher sie die Eucharistie empfängt (Ruinart, Acta mart. p. 98), und Clemens von Alex. (Strom. 7, 12) spielt darauf an, wenn er von Hymnen spricht, wodurch sich der Gnostiker mit den Himmelschören vereinigt. [2] Nach Lv 24, 9; vgl. Mt 7, 6.

[3] Cyrillus gibt nur den Anfang dieses Preisgesanges an: Εἷς ἅγιος, εἷς κύριος, Ἰησοῦς Χριστός. Catech. 23. Vgl. das dritte Gebet in Doctr. Apost. c. 10, welches aber mit den zwei andern dem Kommunionakte nachfolgt. Siehe Harnack, Die Lehre d. zwölf Apostel (1884) 31; Hering, Hilfsbuch zur Einführung in das liturgische Studium (1888) 229 f; Probst, Liturgie des 4. Jahrhunderts (1893) 31; Bickell in der Zeitschr. f. kathol. Theologie 1884, 404 u. a.

den auf die Kommunion bezogenen Vers 15 (Oculi omnium in te sperant, Domine, et tu das escam illorum in tempore opportuno) als Akroteleution während dieses Aktes sangen[1].

Außer diesen durch die sog. Clementinische Liturgie namhaft gemachten Gesängen enthält die zur syrischen Gruppe gehörige griechische Liturgie des hl. Jakobus noch manche Responsorien und Antiphonen, welche dem Volke zugewiesen sind. Zwar stand diese Liturgie, welche schon der hl. Hieronymus[2] zu kennen scheint und die Trullanische Synode (692) Kanon 32 zuerst als ein Werk des hl. Jakobus, des Bruders des Herrn, bezeichnet, bereits vor dem Schisma der Monophysiten, also vor Mitte des 6. Jahrhunderts, im Gebrauche[3], doch ist der uns erhaltene Text späteren Ursprungs und weist ganz bedeutende byzantinische Einflüsse auf[4]; daher können wohl die dort angegebenen Gesangsstücke hier nicht mehr in Betracht kommen. Dasselbe muß auch gelten von der bei den südlichen und westlichen Jakobiten gebräuchlichen syrischen Liturgie des hl. Jakobus[5] und den zahlreichen übrigen syrischen Liturgien, welche im wesentlichen miteinander übereinstimmen.

---

[1] Μετὰ ἀκριβείας τούτῳ μάλιστα προσέχειν ἄξιον τῷ ψαλμῷ. Οὗτος γάρ ἐστιν ὁ τὰ ῥήματα ἔχων ταῦτα, ἅπερ οἱ μεμυημένοι συνεχῶς ὑποψάλλουσι, λέγοντες: Οἱ ὀφθαλμοὶ πάντων εἰς σὲ ἐλπίζουσι, καὶ σὺ δίδως τὴν τροφὴν αὐτῶν ἐν εὐκαιρίᾳ. Exp. in Ps. 114 (Migne, P. gr. LV 464). Auch Tertullian führt Ps 132, 1 (Ecce quam bonum etc.) als gemeinschaftlichen Kommuniongesang an. De ieiun. c. 13. Die ägyptische Kirchenordnung bemerkt ebenfalls: „Alsdann stimmen sie einen Lobpsalm an, und die Gemeinde tritt ein und empfängt das Heilmittel ihrer Seele, wodurch die Sünde vergeben wird." Achelis, Die Canones Hippolyti (Texte u. Untersuchungen von Gebhardt und Harnack VI 4, 59).

[2] Adv. Pelag. 2, 23. Vgl. Brightman, Liturgies eastern and western I (1896) 57. [3] Duchesne, Origines du culte chrét.[3] 67 f.

[4] Brightman a. a. O. XLVIII u. 31 ff. Baumstark fand jüngst in dem Pergamentrotulus Vat. Gr. 2282 einen bisher unedierten Text der griechischen Jakobusliturgie, welchen er dem Ende des 7. oder der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zuweist. Demnach würde hier das älteste Originaldenkmal dieser Liturgie nach dem Euchologion von Thmuis vorliegen. Die Publikation dieses Textzeugen ist in Aussicht gestellt. (Oriens christ. 1903, Hft 1, S. 214—219.)

[5] Den Text s. bei Renaudot, Coll. liturg. orient. II 29 ff, und Brightman a. a. O. 69 ff.

b) Im persischen Ritus.

Unter den nestorianischen Riten, welche in den Kirchen von Mesopotamien und Persien ausschließlich in syrischer Sprache gefeiert wurden und schon vor Entstehung des Nestorianismus sich eingebürgert hatten, ist das älteste Dokument ein aus dem 6. Jahrhundert stammendes Fragment einer Anaphora[1]. Dasselbe enthält wohl einzelne vom Volke gesungene Bestandteile, wie die Responsorien zur Präfation und das Tersanctus, doch fehlt sonst bei dem fragmentarischen Charakter dieses Schriftstückes jede weitere Angabe. In der ebenfalls zu dieser Gruppe gehörigen Liturgie der hll. Addäus und Maris, welche als die Gründer der Kirchen von Edessa und Seleucia gelten, sind unter dem reichen Zeremoniell und den vielen Gebeten und Gesängen dem Volke die schon aus den bisher besprochenen Liturgien bekannten Responsorien zugeteilt[2]. Bemerkenswert ist aber hier der häufig wiederkehrende Antiphonalgesang, bei dem das Volk nach gewissen Gebetsabschnitten eine Invokation mehrmals wiederholt. Abgesehen von dem Rufe des „Domine, miserere nobis!" beim allgemeinen Gebete gleich zu Anfang der missa fidelium, schaltet das Volk in ein Gebet des Diakon vor dem „Paternoster" fünfmal einen kurzen Refrain mit der Bitte um Vergebung der Sünden ein[3]. Ebenso gibt das Volk im Wechsel mit dem betenden Priester am Schlusse der Kommunion in einem viermal wiederholten Schaltvers seinem Dankgefühle Ausdruck[4].

---

[1] Bickell, Conspectus rei Syrorum literariae (1871) 71—73; Ders. in Zeitschr. d. deutschen morgenl. Gesellsch. 1873, 608. Revidiert von Hammond, Ancient Liturgy of Antioch. (1878) 41. Vgl. Brightman a. a. O., Append. L 511 f. Bickell vermutet, daß in diesem Fragmente ein Rest der nestorianischen Normalliturgie vorliegt, und zwar in jener Gestalt, welche sie vor der Reform durch den Patriarchen Jesujab III. am Anfang des 7. Jahrhunderts hatte. Kraus, Real-Enzyklopädie der christl. Altertümer II 321, s. v. Liturgie.

[2] Brightman a. a. O. 247 ff. Den Text dieser Liturgie gibt Renaudot (a. a. O. 578 ff) nur unvollständig.

[3] O Lord, pardon the sins and transgressions of thy servants. Brightman a. a. O. 294 f.

[4] Thou hast fed us, o my Lord, with thy body and thy blood. What are our mouths that we should confess thy name? Ebd. 299.

c) Im byzantinischen Ritus.

Für die Gesänge in der byzantinischen Liturgie, die sich vom Patriarchat Konstantinopel aus allmählich über den ganzen orthodoxen Orient verbreitete und nach ihren wesentlichen Bestandteilen auch in der armenischen Kirche Eingang fand, kommt die sog. Basiliusliturgie in Betracht. Sie ist älter als die sog. Chrysostomusliturgie und die Liturgie der Missa praesanctificatorum und wird durch mehrere Zeugnisse aus dem 6., 7. und 8. Jahrhundert und insbesondere durch die Autorität der Trullanischen Synode (692) als das Werk des hl. Basilius bezeichnet.

Da im 3. und insbesondere im 4. Jahrhundert die Kirchen von Kappadozien, Pontus und Bithynien in lebhaften Beziehungen zu Antiochien standen, so läßt sich hieraus die wesentliche Übereinstimmung auch dieser Liturgie mit der syrischen erklären.

Das älteste Dokument, welches die byzantinische Liturgie in dieser dreifachen Gestalt enthält, ist der aus dem 8. oder 9. Jahrhundert stammende Codex Barberinus Nr 77[1]. In der Basiliusliturgie, welche in diesem Euchologion an erster Stelle steht, sind dem Volke nur die gewöhnlichen Responsorien: Amen, Et cum spiritu tuo und Habemus ad Dominum etc. zugeteilt[2]. Diese dürftigen Angaben werden durch eine von Swainson publizierte Handschrift des 11. Jahrhunderts dahin ergänzt, daß auch der Alleluja-Gesang nach der Lesung des Apostolos und das Trisagion vom Volke vorgetragen wurden[3]. Einer weiteren von Goar entdeckten Handschrift zufolge aus dem 9. oder 10. Jahrhundert[4], nach deren Angaben Bright-

[1] Duchesne, Origines du culte chrét.[3] 72.

[2] Brightman, Liturgies etc. 309 ff.

[3] Swainson, The Greck Liturgies chiefly from original Authorities with an Appendix containing the Coptic ordinary Canon of the Mass. Ed. and translated by C. Bezold (1884) 76 ff.

[4] M. S. Isidori Pyromeli Smyrnaei Monasterii S. Ioannis in insula Patmi Diaconi. Goar, Euchologe. (1730) 153—155. Näheres bei Brightman a. a. O., Introd. LXXXIV, wonach dieses Dokument aus der Zeit zwischen dem Cod. Barber. und den übrigen Handschriften stammen soll. Swainson (a. a. O. Introd. n. 13, p. XXIII) führt dasselbe unter 92 an.

man die lückenhafte Basiliusliturgie ergänzt, wurde auch das Symbolum nach der Intonation durch den Archidiakon vom Volke rezitiert[1], und ebenso das Paternoster vom Klerus und Volke zugleich gesungen. Auch nimmt das Volk Anteil an dem der Kommunionspendung vorausgehenden Liede (κοινωνικόν), welches dem Charakter der Feste entsprechend wechselt, und stimmt nach dem Empfange der Eucharistie ein Troparion an, worin es für die in der Kommunion empfangenen Gnaden dankt und bittet, daß die Wirkungen dieser Vereinigung mit dem Herrn erhalten bleiben[2].

d) Im alexandrinischen Ritus.

Von den Quellen für die alexandrinische Liturgie ist die sog. ägyptische Kirchenordnung, welche nicht vor dem 4. Jahrhundert, eher noch etwas später als früher entstand[3], und das der Mitte des 4. Jahrhunderts angehörige Euchologion des

[1] Die orientalische Tradition führt die Eingliederung des Symbolum in die Liturgie und den Gesang durch das Volk auf die nicänischen Väter zurück. Vgl. die bei Renaudot (Coll. Liturg. orient. I 200 316; II 72 73) und im Corp. script. christ. orient.: Scriptores Syri [1903] 58 angeführten Zeugnisse. In den Apostolischen Konstitutionen und in den Canones Hippolyti findet es sich nicht und wurde der Liturgie der koptischen und abessinischen Jakobiten (Brightman a. a. O. 162 226), der Liturgie des Markus und des Chrysostomus (ebd. 124 382) erst nachträglich einverleibt. Nach dem Zeugnisse des Ioannes Biclarensis (Chronicon; bei Migne, P. lat. LXXII 863) schrieb Kaiser Justin der Jüngere im Jahre 565 den Gesang des Symbolum durch das Volk für alle Kirchen des Morgenlandes vor, nachdem schon Petrus Fullo, Bischof von Antiochien († 488), und Timotheus, mit dem Beinamen Colon, Bischof von Konstantinopel, im Jahre 511 dasselbe im Gottesdienste regelmäßig gebraucht hatten. Theod. Lector, Hist. eccl. 2 (Migne, P. gr. LXXXVI 209).

[2] Πληρωθήτω τὸ στόμα ἡμῶν αἰνέσεως, Κύριε, ὅπως ἀνυμνήσωμεν τὴν δόξαν σου ὅτι ἠξίωσας ἡμᾶς τῶν ἁγίων σου μετασχεῖν μυστηρίων. Τήρησον ἡμᾶς ἐν τῷ σῷ ἁγιασμῷ ὅλην τὴν ἡμέραν μελετῶντας τὴν δικαιοσύνην σου· ἀλληλούϊα. Brightman a. a. O. 342. Swainson gibt unter Benutzung der lateinischen Übersetzung dieses Gesanges in der Ausgabe von Morell (1560) den Wortlaut lateinisch.

[3] Funk, Das Testament unseres Herrn u. die verwandten Schriften (Forschungen z. christl. Literatur- u. Dogmengeschichte von Ehrhard und Kirsch II 1 2 [1900], 61). Vgl. Bardenhewer, Patrologie[2] 311 312.

Bischofs Serapion von Thmuis, eines Freundes des hl. Athanasius, von hervorragender Bedeutung.

Wenn aber auch die gottesdienstlichen Vorschriften des ersten Dokumentes fast die Hälfte des ganzen Schriftstückes einnehmen, und die eucharistische Feier in Kap. 27—31 beschrieben wird, so ist doch die Schilderung nirgends vollständig. Der Verfasser setzt die Kenntnis vom Verlaufe des Gottesdienstes bei den Lesern seiner Gemeinde voraus und berührt daher nur den einen oder andern Punkt, um eine rituelle Vorschrift oder eine Ermahnung zu erteilen[1]. Auch die Darstellung der Opferfeier, welche in der dem Bischof Serapion zugeeigneten Gebetssammlung die ersten sechs Stücke umfaßt, erinnert in ihrer Gedrängtheit und Kürze an die lateinischen Sakramentarien[2]. Aus dieser Beschaffenheit der Quellen erklärt sich auch der Mangel an Angaben über den gottesdienstlichen Gesang. Von den zur eucharistischen Feier gehörigen Stücken des Volksgesanges erwähnt die ägyptische Kirchenordnung gleich den Canones Hippolyti vor allem die zwischen dem Bischof und dem Volke wechselnden Versikel zur Einleitung der Präfation[3]. Das Trisagion ist, obwohl bereits in der Liturgie bestehend, absichtlich oder unabsichtlich ausgelassen[4], findet sich hingegen in dem eucharistischen Gebete des Bischofs Serapion, wenn auch in einer Form und mit einer Anknüpfung an das eucharistische Danksagungsgebet, welche von der Fassung dieses Hymnus in den östlichen Liturgien abweicht[5]. Besonders erwähnenswert aus der

---

[1] Achelis, Die ältesten Quellen des orientalischen Kirchenrechts. Erstes Buch: Die Canones Hippolyti (Texte u. Untersuchungen VI 4 (1891), 179.

[2] Vgl. die Unterschrift zu Gebet XXX: Πᾶσαι αὗται εὐχαὶ ἐπιτελοῦνται πρὸ τῆς εὐχῆς τοῦ προσφόρου. Wobbermin, Altchristl. liturg. Stücke aus der Kirche Ägyptens (Texte u. Untersuchungen 1899, N. F. II 3 b, 21).

[3] Achelis a. a. O. 50.

[4] Ebenso fehlt es in der im Testamente unseres Herrn beschriebenen Liturgie. Siehe Funk in den Forschungen etc. von Ehrhard und Kirsch II (1900) 73.

[5] Wobbermin a. a. O. 5. Das Trisagion der östlichen Liturgien s. bei Brightman, Liturgies etc. 18 f 50 f 86 231 323 f 385 403. Nur die Liturgie

ägyptischen Kirchenordnung erscheint aber die doxologische Formel, womit die Gemeinde das in seltsamer Weise nach der Epiklese eingereihte Weihegebet über das Öl abschließt[1], ein Brauch, der auch von den Canones Hippolyti Kap. 3 § 29 bei der Spendung des für die Taufe bestimmten Öles bezeugt ist[2]. Ebendaselbst antwortet auch das Volk vor der Kommunion auf die Worte des Bischofs: „Das Heilige den Heiligen" mit der Bekenntnisformel: „Ein heiliger Vater, Ein heiliger Sohn, Einer ist der Heilige Geist." Diese trinitarische Formel weicht von dem Wortlaut in den Apostolischen Konstitutionen[3] und in den Liturgien des Jakobus und des Chrysostomus ab und darf als eine spätere Zutat gelten wie der ganze Teil der Liturgie, in welchem sie die äthiopische Rezension bietet[4].

Zu den späteren vollständig formulierten Liturgien der ägyptischen Gruppe zählt außer den koptischen und äthiopischen Riten insbesondere die griechische Markusliturgie. Dieselbe, nur bekannt aus Handschriften des 12. Jahrhunderts[5], entspricht der koptischen Cyrillus-Anaphora und weist erhebliche Einflüsse durch die byzantinische Liturgie auf. Die meisten dem Volke hier zugewiesenen Responsorien und Versikel sind dieselben wie in den bisher behandelten Liturgien. Anzuführen ist hier nur noch das der Schriftlesung vorangehende, allen griechisch-orientalischen Liturgien gemeinsame

---

der abessinischen Jakobiten stimmt wenigstens am Anfang des Gebetes mit der typischen ägyptischen Formel überein (ebd. 232) und folgt hernach der ägyptischen Kirchenordnung. Über das Trisagion bei Serapion s. Drews, Wobbermins Altchristl. liturg. Stücke (Zeitschr. f. Kirchengeschichte von Brieger u. Bleß XX [1900] 139 ff).

[1] „Wie es war, ist und sein wird von Geschlecht zu Geschlecht und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen." Über die eigentümliche Stellung dieser Benediktionsformel in der Liturgie s. Funk a. a. O. 149 ff.

[2] Achelis a. a. O. 56.

[3] Εἷς ἅγιος, εἷς Κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς εἰς δόξαν θεοῦ πατρός (l. 8, c. 30).

[4] Funk a. a. O. 58.

[5] Brightman (a. a. O. 118) gibt diese Liturgie nach dem Cod. Rossanensis, einem Rotulus Messin. aus dem 12. Jahrhundert und einem Rotulus Vatic. vom Jahre 1207.

Trisagion: ἅγιος ὁ θεός, ἅγιος ἰσχυρός, ἅγιος ἀθάνατος· ἐλέησον ἡμᾶς[1], von den Griechen so genannt zum Unterschiede von dem seraphischen Hymnus am Schlusse der Präfation[2]. Dieser an die altjüdische Doxologie erinnernde Gesang ist jedenfalls sehr alt, wenn auch sein Gebrauch erst durch die Synode von Chalcedon 451 bezeugt ist[3]. Auch mußte er gleich andern doxologischen Formeln häretischen Tendenzen dienen, indem ihn die Monophysiten in der von dem antiochenischen Bischof Petrus Gnapheus (5. Jahrhundert) durch den Zusatz „qui crucifixus es pro nobis" erweiterten Form gebrauchten; auch die koptischen Euchologien weichen vom ursprünglichen Wortlaute ab[4].

Von der unter den christlichen Kaisern in Ägypten gefeierten griechischen Messe zweigten sich die koptische und äthiopische Liturgie ab. Erstere ist vertreten in den drei Liturgien, welche den Namen des hl. Basilius, des hl. Gregor von Nazianz und des hl. Cyrillus von Alexandrien tragen. Fragmente der alten koptisch-thebäischen Liturgie sind in einer Handschrift erhalten, welche aus der Zeit zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert stammt, während der viel ältere Text dem 5. Jahrhundert angehört. Hyvernat[5] veröffentlichte die lateinische Übersetzung von elf Fragmenten, nachdem sich schon Giorgi[6] und Zoëga[7] mit der Entzifferung und Beschreibung einzelner Stücke beschäftigt hatten. Die vollends griechisch formulierten ägyptischen Liturgien des Basilius und Gregorius

---

[1] Auch in die gallikanische Liturgie ging dieser orientalische Hymnus über und wird dort nach der Intonation durch den Bischof zuerst griechisch, sodann lateinisch gesungen. Germ., Ep. 1 (Migne, P. lat. LXXII 88).

[2] Über diesen liturgischen Terminus und ähnliche Bezeichnungen s. Renaudot, Coll. liturg. orient. I 207 f.

[3] Hardouin, Coll. Conc. II 272.

[4] Renaudot a. a. O. 209 f. Vgl. Le Quien, In tract. S. Io. Damasc. de hymno trisagio (Migne, P. gr. XCV 18 ff). Goar, Euchologion 109.

[5] Fragmente d. altkoptischen Liturgie (Röm. Quartalschr. 1887, 330 ff; 1888, 20 ff).

[6] Fragm. Evang. s. Ioannis graeco-copto-thebaicum (1789).

[7] Catalogus codicum copticorum (1810).

liegen nur in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts vor[1]. Um den verhältnismäßig großen Anteil an Gesängen, Responsorien etc., welcher nach der von Brightman[2] gebotenen Darstellung der koptischen Liturgie dem Volke zugemessen ist, würdigen zu können, ist die Verwendung einer zweifachen Kultsprache zu berücksichtigen. Schon die christlichen Missionäre wählten bei ihrem Bekehrungswerke nicht die konventionellen Formen der Schriftsprache aus der griechischen Periode, welche dem Christentum in Ägypten vorausgegangen war, sondern die im Munde des Volkes lebenden Dialekte, welche die unmittelbaren Abkömmlinge der Hieroglyphensprache sind[3]. Wie die Heilige Schrift in vier, vielleicht fünf koptische Dialekte übertragen wurde[4], so feierte man auch die Liturgie größtenteils in koptischer Sprache, ohne aber das Griechische für einzelne Teile derselben auszuschließen. So erscheinen in den oben berührten Fragmenten gewisse Abschnitte in koptischer, andere in griechischer, oder aber zuerst in griechischer und dann in koptischer Sprache, wie noch heutzutage viele Gebete und biblische Abschnitte in koptischer und arabischer Sprache verlesen werden. Im allgemeinen war das Koptische für den Priester, das Griechische für den Diakon und das Volk bestimmt[5], was auch aus der Zusammenstellung der Liturgie bei Brightman[6] zu ersehen ist. Die Aufforderungen und Zurufe an das Volk zum Gebete und zu den liturgischen Körperbewegungen sprach der Diakon griechisch, wie auch das Volk die Doxologien, das Trisagion, das Responsorium nach Erteilung des Friedenskusses, die der Präfation vorausgehenden kurzen Versikel, die Anamnese und anderes griechisch rezitierte. Es muß diese ihm ganz geläufigen Formeln aber auch verstanden haben, denn noch in Schenkungs- und Verkaufslisten und Testamenten, welche aus

[1] Baumstark, Oriens christ. 1903, Hft 1, 215. [2] Liturgies etc. 195.
[3] Stern, Koptische Grammatik (1880), Einl. S. 1 u. 2. Butler, The ancient Coptic churches (1884) 250—255.
[4] Hastings, Dict. of Bible I 668.
[5] Hyvernat a. a. O. 331. [6] A. a. O. 144 ff.

dem 7. bis 9. Jahrhundert erhalten sind, begegnen Ausdrücke aus der griechischen Rechtspflege sehr häufig[1], und nach Maqrîzî[2] war den Kopten noch im 15. Jahrhundert neben der Landesprache das Griechische nicht unverständlich. Das Symbolum hingegen, von den Kopten „fides orthodoxa" genannt, und das Paternoster, welches zum Unterschiede von der abendländischen Messe erst nach der Brotbrechung dem Ritus eingefügt ist, wurden vom Volke koptisch rezitiert bzw. gesungen. Und zwar wurde letzteres vom Priester intoniert und vom Volke fortgesetzt[3]. Aus dem katechetischen Gebrauche dieser Gebete ergab sich die Notwendigkeit, dem Volke dieselben zu erklären[4]. Zu diesem Zwecke wurden einfache Unterweisungen verfaßt, wie sich solche in den Werken des Geschichtschreibers des alexandrinischen Patriarchats, des Bischofs Severus von Aschmuneîn (ca 950), finden[5].

Unter allen zur ägyptischen Gruppe gehörigen Riten weist die äthiopische (abessinische) Liturgie, welche den Namen „Liturgie der alten Apostel" trägt, die meisten Stücke für den Volksgesang auf[6]. Da dieselben auch inhaltlich bedeutsam sind, sollen einzelne derselben hier angeführt werden. Schon nach dem Gebete des Priesters über den Diskus, d. h. die Patene, worauf Kelch und Oblata zugleich gestellt werden, begrüßen die Gläubigen den gegenwärtig gedachten Christus als das vom Himmel gekommene Manna, welches für und für Leben spendet[7]. Nach einer Reihe von Rogationen für die Kirche,

---

[1] Stern, Art. „Koptische Sprache u. Literatur" in Real-Enzykl. von Ersch u. Gruber 39 Tl., S. 27.

[2] Die Geschichte der Kopten. Übersetzt von Wüstenfeld (1845) 104.

[3] Renaudot, Coll. liturg. orient. 198 241.

[4] Daher wurde die von Anagnosten vorgetragene Schriftlesung durch den Hermeneus in die koptische Landessprache übertragen. Vgl. die Angaben bei Wobbermin, Altchristl. liturg. Stücke etc. (a. a. O. 18, 3).

[5] Renaudot a. a. O. 242.

[6] S. den Text bei Brightman, Liturgies etc. 194 ff. Am Schlusse der Swainsonschen Ausgabe von Liturgien hat C. Bezold nach zwei Handschriften eine äthiopische Präanaphora mitgeteilt, welche in der bei Brightman gegebenen Übersetzung hier ebenfalls berücksichtigt ist.

[7] Brightman a. a. O. 198.

ihre Hierarchie und die Glieder der christlichen Gemeinschaft wiederholt das Volk eine vom Priester rezitierte Formel zum Ausdruck des Glaubens an die drei göttlichen Personen in einer Gottheit[1]. In einem hymnenartigen Gesange, welcher vom Priester intoniert wird, wendet es sich sodann an die seligste Jungfrau, vergleicht sie mit einem goldenen Rauchfasse, welches die glühende Kohle trägt, und lobpreist denjenigen, welcher Sünden vergibt und Vergehen auslöscht, nachdem er von ihr Fleisch angenommen und sich selbst als Weihrauch und wohlgefälliges Opfer seinem himmlischen Vater hingegeben[2]. Nach der Einleitungsformel des Diakons zur Lesung eines paulinischen Briefes ruft es wiederum mit einem längeren Hymnus den Völkerapostel an und bittet ihn um seine Fürsprache[3]. Den Glauben an die wirkliche Gegenwart von Christi Fleisch und Blut auf dem Altare nach der Konsekration spricht es nicht bloß mit dem einfachen „Amen" aus, welches in den Liturgien des Jakobus, Markus, Basilius und Chrysostomus begegnet, sondern mit einer erweiterten Bekenntnisformel, um dem Glauben noch einen bestimmteren Ausdruck zu geben[4]. Auch die Anamnese nach dem Konsekrationsakte, worin Tod und Auferstehung Christi verherrlicht werden im Anschlusse an das Bekenntnis von der wahren Einsetzung des Sakramentes und seiner wirklichen Gegenwart, ist eine dem Volke zugeteilte altehrwürdige Glaubensformel[5].

Sechstes Kapitel.

Der Volksgesang bei der eucharistischen Feier im Abendlande.

Da die Liturgien des Orients wie des Okzidents gemeinsame Grundzüge schon in den ersten Jahrhunderten aufweisen, so läßt sich die Verwendung des Gesanges auch im ältesten abendländischen Meßritus ohne weiteres vermuten. Das Beispiel Christi und die paulinische Mahnung zum Gesange von Psalmen und geistlichen Liedern galten für diese Kirchen

[1] Brightman a. a. O. 201. [2] Ebd. 212. [3] Ebd. 213.
[4] Ebd. 232. [5] Ebd. 232 233.

ebenso wie für jene des Morgenlandes. Clemens Romanus[1] bezeugt den Gebrauch des Tersanctus; Justin[2] erwähnt bei der Beschreibung des Sonntagsgottesdienstes den Gesang der Psalmen und Hymnen zwar nicht direkt, deutet aber denselben doch wenigstens an; Irenäus[3] kennt den Gesang des Dankgebetes, wenn er die Gnostiker darauf hinweist und fragt, ob denn ihr Erlöser Größeres, Herrlicheres und Vernünftigeres geschaffen hat als der Urheber des Weltalls; ebenso spricht er von einer „zustimmenden Melodie" der Christen, welche Gott in Hymnen preisen. Auch das Amen als Responsorium des Volkes am Schlusse der Doxologie ist ihm nicht unbekannt[4]. Hilarius von Poitiers[5] erinnert ganz und gar an das Zeugnis Justins von pompösen und hymnenartigen Lobpreisungen des Schöpfers, wenn er die von der Teilnahme an der missa fidelium Ausgeschlossenen ermahnt, auf die Stimme des betenden Volkes, den Ton der herrlichen Hymnen und die Antwort des frommen Bekenntnisses zu achten. Da er diesem Berichte unmittelbar beifügt, daß „ein jeder durch solchen Jubel unserer frohlockenden Stimmen erschüttert werde", und da er diesen Gesang als ein Opfer der Freude (hostia iubilationis) bezeichnet, versteht er wahrscheinlich unter diesem Bekenntnisse die Responsorien der Präfation und das Trisagion[6].

Durch die liturgische Reform um die Wende des 4. und zu Anfang des 5. Jahrhunderts, welche durch die geschichtlich umgestalteten äußeren Verhältnisse und die dadurch hervorgerufenen Änderungen im inneren Organismus bedingt war, wurde auch der Volksgesang berührt. Zwar läßt sich der Umfang dieser Veränderungen an den Liturgien des Morgen- und Abendlandes im einzelnen nicht feststellen,

---

[1] Ep. 1 ad Cor. c. 34. [2] Apol. I c. 13.
[3] Adv. haer. l. 2, c. 28, n. 3. [4] Ebd. l. 1, c. 14, n. 1.
[5] Tract. in Ps. 65 (Corp. Script. eccl. lat. XXII [1891] 251).
[6] Der Sprachgebrauch der ersten Jahrhunderte bezeichnet mit „officia divinorum mysteriorum" die Feier der heiligen Messe. Probst, Liturgie der drei ersten Jahrhunderte 5. Auch Greg. Turon. (Hist. Franc. l. 1, c. 43; bei Migne, P. lat. LXXI 186) nennt die in Gallien bis zur Zeit des hl. Martinus im geheimen gefeierte Liturgie „divinum officium".

wenn auch im allgemeinen angenommen werden darf, daß die durch die Tradition bezeugte Reform des hl. Chrysostomus sich vor allem auf Kürzung des Gottesdienstes bezog, und daß auch in Rom durch den Einfluß des Orients manche liturgische Stücke umgestaltet und beseitigt wurden. Doch tritt zwischen beiden Riten ein Unterschied dadurch hervor, daß die morgenländische Liturgie einen größeren Reichtum an Doxologien, Zurufen, Responsorien aufweist, wie auch das Offizium der Orientalen vom 5. Jahrhundert an mit Hymnen, Oden, Troparien, Idiomelen, Antiphonen und Eulogetarien ausgestattet ist, während sich im Abendlande der Gottesdienst auf Grundlage der traditionellen Formen und Ordnungen in einfacheren Zügen entwickelte. Außer dieser Verschiedenheit, welche bei den vom Volke zu singenden kurzen Formeln zur Geltung kommt, ist aber für den abendländischen liturgischen Volksgesang seit der Mitte des 4. Jahrhunderts die Entwicklung des Kirchenjahres, welche den Orient fast unberührt ließ, nicht ohne Belang. Bis ungefähr zum Jahre 300 waren Passion und Ostern Gegenstand frommer Feier; nunmehr kam aber eine Reihe anderer Feste zur Erinnerung an einzelne Geheimnisse und folgenreiche Begebenheiten aus dem Leben des Herrn hinzu, woran sich noch das Gedächtnis des Leidens und Sieges der Märtyrer schloß. Diese kommemorativen Feste bildeten allmählich einen Kreislauf, worin jedes Mysterium ebenso mit der Opferidee wie mit den Grundzügen des Stundengebetes in engste Verbindung gebracht wurde. Durch dieses Ferment des kirchlichen Festkreises mit den ihm angepaßten wechselnden Texten wurde das Volk naturgemäß in seiner Beteiligung am Gesange eingeschränkt. Hierüber belehrt uns ganz deutlich die verschiedene Übung des Gradualgesanges in der afrikanischen Kirche. War der Psalm dem Volke bekannt, so beteiligte es sich daran unter Führung des Vorsängers entweder hypophonisch[1] oder antiphonisch[2]; im andern Falle aber hörte es dem Lektor schweigend zu[3].

---

[1] August., Enarr. in Ps. 44 (Migne, P. lat. XXXVI 493).
[2] Ders., Enarr. in Ps. 46 (525); in Ps. 119 (XXXVII 1596).
[3] Ders., Enarr. in Ps. 99 (1271).

Soll im folgenden der Volksgesang als Bestandteil der Liturgie in diesem Zeitraum dargestellt werden, so sind vor allem die uns erhaltenen liturgischen Denkmäler zu befragen, soweit aus ihnen ein Bild der damaligen Liturgie gewonnen werden kann. Wie im Oriente kommen dabei auch für das Abendland die in den größeren Provinzialkirchen gebräuchlichen Liturgien in Betracht. Alle diese liturgischen Quellen, deren Herkunft, Zeitpunkt der Entstehung und gegenseitiges Verhältnis vielfach noch ungeklärt ist, geben aber für unsern Gegenstand keinerlei Aufschluß. Dieselben sind entweder Sammlungen von Gebeten, welche den Verlauf der missa quotidiana darstellen, wie der von Muratori[1] veröffentlichte Codex Mutinensis und die von Mone[2] edierten, zumeist dem 7. und 8. Jahrhundert angehörigen gallikanischen Messen, oder sie bieten eine Zusammenfassung der durch die damalige Gestalt und Ordnung des Kirchenjahres beeinflußten Riten, wie die römischen Sakramentarien und Ordines, das von Pamelius[3] publizierte Dokument der ambrosianischen Messe u. a. Soweit darin Texte enthalten sind, geben sie nur die vom Priester allein zu sprechenden bzw. singenden Gebete wieder; auch lassen die dürftigen Angaben über Responsorien und Antiphonen auf eine Beteiligung des Volkes nicht schließen. Das sog. Stowe-Missale[4], welches nach Bäumer[5] in das 5. oder 6. Jahrhundert zurückreichen könnte, nach Probst[6] die unter Papst Cölestin I. (422—432) oder zu Anfang des 5. Jahrhunderts gelesene römische Tagesmesse wiedergibt, stellt

[1] Liturg. Rom. vetus I (1748) 131.

[2] Lateinische u. griechische Messen 1850. Unter diesen elf Formularien befindet sich aus dem Proprium die einzige Festmesse zu Ehren des hl. Germanus von Auxerre.

[3] Ambrosianae missae ritus et ordo, in Pamelius, Rituale s. patrum lat. I (1675) 298 ff.

[4] Die Ausgabe dieses Missale und dessen liturgische Untersuchung durch Mac Carthy ist enthalten in Transactions of the Royal Irish Academy XXVII. Polite litterature and antiquities VII (1886) 185—268.

[5] Zeitschr. f. kathol. Theologie 1892, 484 ff.

[6] Die abendländische Messe vom 5. bis 8. Jahrhundert (1897) 42.

allerdings die relativ vollständigste Rezension der spezifisch abendländischen Liturgie dar. Denn sowohl in seiner ersten wie auch in der gegenwärtigen zweiten Redaktion enthält es einen sog. libellus missae, d. h. eine Sammlung, welche die ganze Messe ohne die Propria de Tempore und de Sanctis und, zum Unterschiede von den bisherigen Sakramentarien, auch die Antiphonen, Verse und Responsorien enthält. Doch sind irgendwelche Angaben über den Gesang daraus nicht zu schöpfen. Auch das Missale mixtum [1], welches die reichste Quelle für die altspanische Liturgie bildet, enthält wohl außer den vom Priester zu rezitierenden Gebeten auch Antiphonen und Responsorien, weist aber diese Gesänge durchweg dem Sängerchore zu. Doch muß sich zur Zeit Isidors von Sevilla († 636) das Volk noch an der Psalmodie der Messe beteiligt haben; denn die Schriftlesung wird nicht bloß mit der üblichen Begrüßungsformel, sondern auch durch den Zuruf des Diakons, Stillschweigen zu halten, eingeleitet [2]. Zahlreiche Bestandteile dieses mozarabischen Meßbuches, dessen Erhaltung Kardinal Ximenes zu Anfang des 16. Jahrhunderts sicherte, müssen übrigens als Zutaten späterer Jahrhunderte erscheinen, da mit dem Ritus auch die liturgischen Bücher den Wandlungen der Zeit unterworfen sind.

In Ermangelung von Aufschlüssen durch diese liturgischen Dokumente kommen daher zum Unterschiede von der aus den orientalischen Liturgien gewonnenen Darstellung nur die Zeugnisse der christlichen Schriftsteller vom 4. bis 7. Jahrhundert in Betracht. Und zwar sollen die einzelnen Gesänge, woran sich das Volk beteiligte, in der Reihenfolge besprochen werden, welche sich aus der den meisten Liturgien zu Grunde liegenden Ordnung ergibt.

Aus der jüdischen Tradition, nicht minder aus dem bedeutungsvollen Inhalt der Psalmen erklärt sich ihr hervorragender Gebrauch auch in der abendländischen Liturgie. In den ältesten

---

[1] Migne, P. lat. LXXXV 109 ff.

[2] De eccl. off. l. 1, c. 10; l. 2, c. 8.

Gebeten, welche oft kaum mehr als Centonen biblischer Sprüche sind, kehren sie wieder, nach den Schriftlesungen bieten sie dem Volke Gelegenheit, die gehobenen Empfindungen und frommen Entschlüsse dem Herrn in Tönen auszusprechen, und die Hauptmomente der Opferfeier umgeben sie mit Gesängen zum Zeichen der Ehrfurcht und Bitte [1]. Viel umstritten ist die Frage nach der Einführung des Psalmengesanges zur Einleitung der ganzen Opferfeier. Ursprünglich begann der Gottesdienst mit der Lesung aus den neutestamentlichen Evangelien und den Propheten des Alten Testaments [2]. Auch Ambrosius [3] und Augustinus [4] kennen den Introitus noch nicht. Die schon früher angeführte Notiz des Liber Pontificalis, welche die Einführung und Verteilung der 150 Psalmen auf die Feste und die heiligen Zeiten vor Beginn der Opferfeier dem Papste Cölestin († 432) zueignet, will Probst [5] nicht auf die Einführung des Introitus bezogen wissen, wenn er auch diese Bedeutung nicht ganz in Abrede stellt, sondern auf den Gesang in Verbindung mit der Lesung; doch hält er den Introitus für eine Einrichtung der von Gelasius reformierten Messe. Auch Duchesne [6] glaubt, daß der größte Teil der Riten, welche den feierlichen Zug des Celebrans von der Sakristei ins Presbyterium begleiteten, also auch der Gesang, dem 5. Jahrhundert angehören. Hinsichtlich der Ausführung dieser Psalmodie läßt diese Stelle nicht undeutlich erkennen, daß ein ganzer Psalm im Wechselchore zwischen Klerus und Volk gesungen wurde (antiphonatim ex omnibus) [7]. Stammt dieser Zusatz

---

[1] Vgl. den Lobpreis des Psalters bei Ambrosius: Psalmus enim benedictio populi est, Dei laus, plebis laudatio, plausus omnium, sermo universorum, vox ecclesiae, auctoritatis plena devotio, libertatis laetitia, clamor iucunditatis, laetitiae resultatio. Enarr. in Ps. 1 Praef. (Migne, P. lat. XIV 924).

[2] Iust., Apol. I c. 67. Const. Apost. 2, 57.

[3] Die mailändische Messe begann mit der Schriftlesung. Ep. 20, n. 4.

[4] De civ. Dei l. 22, c. 8, n. 22.

[5] Die abendländische Messe vom 5. bis 8. Jahrhundert 110 111.

[6] Origines du culte chrétien [3] 163.

[7] Duchesne, Lib. Pontif. I 230.

auch erst aus der zweiten Redaktion des Papstbuches, so ist doch daraus ersichtlich, daß ursprünglich diese Psalmodie nicht vom Sängerchore vorgetragen wurde und das Vorbild Mailands auch für den Psalmengesang in der Messe maßgebend war. Dagegen gehört derselbe bereits nach den ältesten römischen Ordines (I, 8; II, 3 u. 4) zum Repertoire der im Chor der Kirche aufgestellten Schola, welche den antiphonischen Gesang noch begann, bevor der Papst mit Gefolge die Sakristei verließ, und ihn während des Zuges zum Altare und während der Anbetung der heiligen Hostie fortsetzte, bis der Vorsteher der Sängerschule das Zeichen zum Schlusse der Antiphonie mit Gloria Patri etc. erhielt.

Die spanische Liturgie nahm vermutlich den Introitus erst aus der römischen Messe auf; jedenfalls kann derselbe nicht, wie Lesleus[1] und Rösler[2] unter Berufung auf den Introitus zum Epiphaniefeste wollen, schon vor dem Jahre 400 dortselbst üblich gewesen sein. Denn die durch denselben bezeugte Gewohnheit, an diesem Feste die feierliche Taufe zu spenden, blieb trotz des Verbotes des Papstes Siricius an Bischof Himerius von Tarraco (385) noch längere Zeit fortbestehen, da der vierte Kanon der Synode von Gerunda (517) ausdrücklich bestimmen mußte, nur Ostern und Pfingsten zu taufen[3]. Übrigens scheint das erwähnte Meßformular auch deswegen nicht in so frühe Zeit zurückzureichen, da die Oration das Fest der Beschneidung Christi erwähnt, welches vor dem Jahre 633 in Spanien nicht gefeiert wurde[4]. Dagegen war es in Mailand zur Zeit des hl. Ambrosius üblich, daß die weißgekleideten Neugetauften vom Baptisterium in die Kirche zogen unter Gesang der Psalmen 43, 4 und 23, 3[5],

[1] Missale mixtum 240, Note a.

[2] Der katholische Dichter Aurelius Prudentius Clemens (1886) 119.

[3] Hardouin, Coll. Conc. II 1043 f.

[4] Syn. Tolet. IV, cap. 11 zählt die Kalenden des Januars zu den Fasttagen, um dadurch den heidnischen Festlichkeiten zu Ehren des Gottes Janus zu steuern (propter errorem gentilitatis). Hardouin a. a. O. III 583.

[5] De mysteriis c. 8, n. 43 (Migne, P. lat. XVI 403). Über die Echtheit dieser Schrift s. Bardenhewer, Patrologie[2] 384.

welche den sich anschließenden Gottesdienst einleiteten. Probst[1] will diese Psalmodie allerdings nicht als einen die gottesdienstliche Feier eröffnenden Gesang gelten lassen, weil inhaltlich für die Katechumenen noch ungeeignet und nur an diesem Sonntag üblich, an welchem die Neophyten zum erstenmal die Eucharistie empfingen. Doch findet sich Psalm 43 als Wechselgebet zwischen Priester und Ministranten auch zu Beginn der späteren mailändischen Messe, nach Ceriani[2] allerdings nur in einigen Ausgaben des Ordo Missae vom 16. und 17. Jahrhundert.

Auch die sog. große Doxologie „Gloria in excelsis", aus Lk 2, 14 und dem sich anschließenden Lobgesang „Laudamus te" zusammengesetzt, wurde in der abendländischen Liturgie vom Volke gesungen. Schon in der Liturgie der Apostolischen Konstitutionen (l. 8, c. 13) begegnet das Weihnachtslied der Engel in Verbindung mit dem Hosiannaruf und dem Benedictus als Volksgesang vor dem Kommunionakte; in der erweiterten Form ist es als Morgengesang (προσευχὴ ἑωθινή) in derselben Liturgie (l. 7, c. 47) angeführt, und zwar als ein Nachtrag, der daher in der Didache fehlt. Da Chrysostomus[3] das Gloria als einen Gesang zur Danksagung erwähnt, muß es dem Volke auch in seiner erweiterten Form geläufig gewesen sein. Nach gewöhnlicher Annahme übertrug Hilarius von Poitiers diesen Hymnus, den er während seines Aufenthaltes im Orient kennen gelernt hatte, nach der im Codex Alexandrinus vorliegenden Fassung ins Lateinische[4]. So wurde er auch im Abendlande volkstümlich; denn Gregor von Tours[5] erzählt, daß ihn das ganze Volk aus Anlaß einer wunderbaren

---

[1] Liturgie des 4. Jahrhunderts (1893) 239 240.

[2] Notitia Liturgiae Ambrosianae (1895) 24.

[3] Hom. 3 in Col. (Migne, P. gr. LXII 321). Nach Hom. 69 in Matth. (a. a. O. LVIII 644) ist diese Doxologie ein Bestandteil des monastischen Offiziums.

[4] Hierauf ist die vom Chronicon Turonense bei Martène (Collectio amplissima etc. IV [1724 ff] 924) gegebene Nachricht zu beziehen, daß Hilarius diesen Hymnus gedichtet habe.

[5] De mirac. s. Martini 2, 25 (Migne, P. lat. LXXI 953).

Heilung angestimmt habe. Martène[1] und Ruinart[2] wollen zwar den Bericht an dieser und an einer andern Stelle[3] nur für den Gesang des Gloria bei Bittprozessionen gelten lassen, Mabillon[4] aber versteht darunter mit größerem Rechte die Doxologie in der gallikanischen Messe. Denn auch der Anonymus bei Spelman kennt ihn als einen von Männern und Frauen gesungenen feierlich ernsten Rhythmus, wenn er auch hinsichtlich der liturgischen Verwendung desselben das Offizium von der Messe nicht genau unterscheidet. Damit hängt jedenfalls die vom Ordo Romanus I, 9 bezeugte frühere Sitte zusammen, daß sich der Bischof beim Anstimmen dieses Hymnus dem Volke zuwendete.

Am frühesten begegnet die Psalmodie in ihrer Verbindung mit der eucharistischen Opferfeier als Gesang zwischen den Schriftlesungen, ein Gebrauch, den schon Tertullian[5] und die Apostolischen Konstitutionen[6] kennen. An letzterer Stelle ist zwar das Singen von Psalmen, welche nach je zwei Lesungen der vierfachen Lektion eingeschaltet wurden, nicht direkt ausgesprochen, doch ist l. 2, c. 57 der Psalmensänger erwähnt, an dessen Solovortrag sich die Gemeinde mit hypophonisch verflochtenen Versen beteiligte. Hier tritt die Psalmodie nicht als ein den liturgischen Akt begleitender Gesang auf, wie beim Oblations- und Kommunionritus; auch darf ihre ursprüngliche Bedeutung nicht, wie Cäsarius von Arles[7] meint, in der Wiederholung der vorausgegangenen Lesung und in der Vorbereitung auf die nachfolgenden Orationen gesucht werden, vielmehr empfahl sie sich aus dem praktischen Grunde, die durch die Lesung abgespannte Aufmerksamkeit wieder zu beleben. Darauf weist Ambrosius[8] hin, wenn er an seinen Zuhörern rühmt, daß sie mit frommer Zustimmung, worunter vielleicht Akklamationen

---

[1] De antiq. eccl. rit. I (1788), l. 1, c. 4, art. 3, n. 6.
[2] Praef. in Greg. Turon. (Migne, P. lat. LXXI 41).
[3] De glor. Mart. 1, 23. [4] De liturg. Gallic. (1729) 37.
[5] De anima c. 9. [6] Lib. 8, c. 5.
[7] Serm. 285, n. 1 (Migne, P. lat. XXXIX 2284).
[8] Enarr. in Ps. 1. Praef. n. 9.

an den Lektor zu verstehen sind, den vorgelesenen Worten folgten, durch den Psalmengesang aber wiederum in Ordnung kamen. Daran beteiligte sich auch jedes Alter und Geschlecht, so daß die Kirche wie von rauschenden Meereswogen ertönte [1]. „Greise, Jünglinge, Jungfrauen und kleine Mädchen erhoben ihre Stimme; die Uneinigen vereinigte der Psalm, und die Feindseligen versöhnte er. Denn wer wollte dem nicht vergeben, mit dem er einen und denselben Ruf zu Gott emporschickte?" [2] Auch Augustinus [3] zog das Volk zu diesem Zwischengesange heran, dessen Auswahl im allgemeinen der Bischof bestimmte, wenn auch der Lektor zuweilen nach eigenem Gutdünken verfuhr [4]. In der österlichen Zeit wurde damit der schon von Tertullian und Damasus [5] bezeugte Alleluja-gesang verbunden [6], der vermutlich im Absingen eines der sog. allelujatischen Psalmen bestand. Nach Viktor von Vita [7] war dieser melodisch reiche Gesang Aufgabe des Lektors, doch nahm, wie eine Predigt Augustins [8] über einen solchen Psalm erkennen läßt, das Volk mit dem melismatisch weit ausgesponnenen Epiphonem Alleluja daran teil. Auch die missa quotidiana des Stowe-Missale, welche an Stelle des römischen Gradualgesanges den psalmus bigradualis [9] setzt, läßt eine solche gesangliche Mitwirkung des Volkes durch Wiederholung einzelner Verse oder durch das Responsorium Alleluja vermuten [10]. Noch mehr als bei dieser Gesangsform mit dem Refrain des Volkes tritt der Charakter des Meßresponsoriums, der Freude am Gesange Tribut zu leisten und durch genuß-

---

[1] Hexaëm. l. 3, c. 5, n. 23. [2] Enarr. in Ps. 1. Praef. n. 9.
[3] Enarr. in Ps. 138, n. 1. [4] Serm. 352, n. 1.
[5] Bei Greg. M., Ep. 9, 12 (Migne, P. lat. LXXVII 956).
[6] August., Serm. 252, n. 9. [7] Hist. persecut. Afric. l. 1, 41.
[8] Quod nos voce psalmi Spiritus Sanctus hortatus est, cui ore uno et corde uno respondebamus: Alleluia. Enarr. in Ps. 110, n. 1.
[9] Diese Bezeichnung will sagen, daß an Stelle des römischen Gradualgesanges zwei Psalmi responsorii oder Psalmenverse kamen. Bäumer, Das Stowe-Missale (Zeitschr. f. kathol. Theol. 1892, 475, A. 2).
[10] Text bei Probst, Die abendländische Messe vom 5. bis 8. Jahrhundert (1896) 46.

reiche Anregung der Phantasie und des Gemütes auch eine ästhetische Wirkung zu erzielen, an den reich entwickelten Gradualmelodien des Mittelalters hervor. Sie sind kunstvoll gebildete Kantilenen, welche in Rom nach den Ordines Romani von den ältesten Mitgliedern der Schola, in Mailand von den Subdiakonen, Diakonen, Archidiakonen und am Karsamstag vom Erzbischof selbst vorgetragen wurden[1].

Wie im Oriente das konstantinopolitanische Symbolum Aufnahme fand, um das Volk vor Verführung durch die Häretiker zu schützen, welche ihrerseits das in manchen Punkten weniger präzisierte nicänische bevorzugten, so verordnete auch die dritte Synode von Toledo (589) die Einreihung desselben mit dem Zusatz „filioque" in die Messe zur wirksameren Abwehr der unter der Gotenherrschaft eingedrungenen Irrtümer. Dieser Zweck konnte am besten erreicht werden, wenn das Symbolum auch wirklich vom Volke rezitiert wurde. Daher beantragte König Reccared in Spanien, daß es von den erst kurz vorher zur katholischen Kirche übergetretenen Goten zum offenkundigen Zeugnisse ihres Glaubens mit gehobener Stimme gesungen werde[2]. Mag es auch, wie Pinius[3] zu beweisen sucht, in einigen Kirchen Spaniens schon früher rezitiert worden sein, so erhielt doch dieser Brauch erst durch die genannte Synode Rechtskraft für das ganz Spanien umfassende Reich. Daraus erklärt sich auch, daß in Nachahmung des griechischen Originals das Symbolum im mozarabischen Missale, wo es als Arkanstück noch dieselbe Stellung vor der Brot-

---

[1] Beroldus sive ecclesiae Mediolanensis Kalendarium et Ordines; ed. Magistretti 1894, 49 113.

[2] Ut per omnes ecclesias Hispaniae (Gallaeciae) vel Galliciae ... symbolum fidei recitetur, ut priusquam dominica dicatur oratio voce clara a populo praedicetur (al. decantetur, recitetur), quo et fides vera manifestum testimonium habeat et ad Christi corpus et sanguinem praelibandum pectora populorum fide purificata accedant. Syn. Tolet. III c. 2. Hardouin, Conc. Coll. III 479.

[3] Primus tractatus historico-chronologicus de liturgia antiqua hispanica. Acta SS. VI, Iulii, § 2. Vgl. auch Probst, Die abendländische Messe vom 5. bis 8. Jahrhundert 428 f.

brechung und dem Gebet des Herrn einnimmt, mit den Pluralformen Credimus — Confitemur — Exspectamus gesungen wird, welche auch in vielen lateinischen Übersetzungen des nicänokonstantinopolitanischen Glaubensbekenntnisses wiederkehrt [1]. Von Spanien aus verbreitete sich das Credo auch nach Frankreich und Deutschland, wo es besonders gegen Ende des 8. Jahrhunderts infolge der Streitigkeiten über den Adoptianismus des Felix von Urgel in die daselbst bereits gebräuchliche römische Liturgie eingeführt wurde [2]. Die ursprüngliche Sitte, das Credo als feierliche Glaubensform vom ganzen Volke singen zu lassen, erhielt sich in Gallien noch während des Mittelalters [3], während in Deutschland das Volk wenigstens mit dem beliebten Ruf des „Kyrie eleïson" respondierte [4]. Auf diese ursprüngliche Sitte weist noch Ordo Romanus XI hin, welcher in einer Rubrik der Weihnachtsmesse den Gesang des Credo nach der Intonation durch den Pontifex nicht zur Obliegenheit des Sängerchores, sondern der basilicarii macht, welche als Gefolge des Celebrans den Altar umstanden. Ebendasselbe läßt noch im 13. Jahrhundert die Vorschrift in der Meßerklärung des Papstes Innozenz III. [5] erkennen, daß nicht die Sänger, sondern die den Altar umstehenden Subdiakonen das Credo singen sollen.

Wie schon zur Zeit Cyprians, welcher die erste Spur einer fixierten und gewiß sehr alten solennen Formulierung des Eingangs zur Präfation angibt [6], so begrüßte auch in den späteren abendländischen Liturgien der Bischof die Gemeinde

---

[1] Siehe Caspari, Quellen z. Geschichte d. Taufsymbols I (1866) 234 ff.

[2] Walafried Strabo, De reb. eccl. c. 22.

[3] Postquam Christus locutus est populo suo, fas est, ut dulcius et intentius profiteatur credulitatem suam; sicque convenit populo, post Evangelium intentionem credulitatis suae praeclaro ore proferre. Amalar., De off. missae (Migne, P. lat. CV 1823).

[4] Symbolo cantato, ante et dum cantatur, alicubi populus cantat Kyrie eleïson. Sicard., Mitrale l. 3, c. 4 (Migne, P. lat. CCXIII 113). Vgl. auch Berthold von Regensburg, Predigten; herausg. von Pfeiffer I (1862) 498.

[5] De myster. missae 2, 52 (Migne, P. lat. CCXVII 880).

[6] De orat. dominica c. 31.

mit dem apostolischen Segenswunsch (2 Kor 13, 13) und empfing ihren Gegengruß, bevor er sie zur Erhebung der Herzen und zur Danksagung aufforderte. Cäsarius von Arles[1] knüpft an diese zwar kurzen aber ehrwürdigen liturgischen Formeln eine Ermahnung des Volkes zum fleißigen Besuche des Gottesdienstes. Ebenso wurde auch das den abendländischen Liturgien gemeinsame Sanctus mit dem Hosianna und dem Benedictus in vielen Kirchen des Abendlandes vom Volke gesungen. Clemens von Rom[2] und Tertullian[3] scheinen diesen Hymnus als Bestandteil des Gottesdienstes bereits zu kennen, und in der Liturgie der Apostolischen Konstitutionen (l. 8, c. 12) ist derselbe ohne das Hosianna und Benedictus als ein Volksgesang bezeichnet, welcher den ersten Teil des Lobgesanges abschließt, worin die Wohltaten Gottes in der Schöpfung gepriesen werden. Die Nachricht des Liber Pontificalis, daß von Sixtus I. (etwa 116—125) der Gesang des Sanctus durch das Volk und den Priester zugleich eingeführt worden, ist nicht glaubwürdig. Doch ist in der mozarabischen Liturgie durch die Oration nach dem Sanctus am fünften Fastensonntag an der Stelle auf ihn hingewiesen, wo die Vereinigung der Gemeinde mit den himmlischen Repräsentanten und Dienern der göttlichen Macht in diesem Hymnus direkt ausgesprochen ist[4]. Auch in der afrikanischen Kirche ist er, vermutlich in Verbindung mit dem folgenden „Pleni sunt coeli etc.", als Gemeindegesang üblich gewesen[5]. Für die gallikanische Kirche aber ist dieser Gesang bezeugt, wenn Cäsarius von Arles[6] die Unsitte tadelt,

[1] Serm. 281, n. 2 (Migne, P. lat. XXXIX 2277).
[2] Ep. 1, c. 3. [3] De orat. c. 3.
[4] Quae laudatio psallitur ab angelis et hic solemniter cantatur a populis (Migne, P. lat. LXXXV 376).
[5] Vict. Vit., Hist. persec. Afric. 3, 23 (Migne, P. lat. LVIII 234). Dagegen berufen sich Probst (Liturgie des vierten Jahrhunderts 289) und nach ihm Rietschel (Lehrbuch der Liturgik 300) mit Unrecht auf ein Zeugnis des aus dem Religionsgespräche zu Karthago 484 bekannten Bischofs Vigilius von Tapsus (De Trinit. l. 12), da schon de Montfaucon das zwölfte Buch dieses Werkes unter die echten Schriften des hl. Athanasius aufgenommen hat. Vgl. Bardenhewer, Patrologie[2] 544.
[6] Serm. 281, n. 2 (Migne, P. lat. XXXIX 2277).

nach den Lektionen die Kirche zu verlassen: „Wem soll der Priester das Sursum corda! zurufen, und wie sollen alle gemeinsam das dreimal-‚Heilig‘ singen, wenn man sich auf den Straßen herumtreibt und geistig und körperlich zugleich abwesend ist?“ Eine Erinnerung an diese Singweise durch das ganze Volk, auf welche schon die Aufforderung zum gemeinsamen Lobpreis am Schlusse der Präfation hinweist, ist noch in der Vorschrift der Ordines (I, 16; II, 10) erhalten, daß die zum Dienste des Papstes in den Stationskirchen berufenen Subdiakonen diesen Hymnus singen sollen [1].

Den morgenländischen Liturgien zufolge wird auch das zwischen Konsekration und Kommunion eingefügte Gebet des Herrn vom ganzen Volke gesungen [2], wie dies bei den Griechen heutzutage zuweilen üblich ist. Diese Sitte wird von Hieronymus [3] auf apostolische Anordnung zurückgeführt und scheint auch im Abendlande schon frühzeitig bestanden zu haben, da Cyprian dieses Gebet als „oratio communis et publica“ bezeichnet, und die ältesten Erklärer desselben (Cyprian und Tertullian) die vierte Bitte auf die konsekrierte Opferspeise beziehen, um welche die in übernatürlicher Bruderliebe miteinander verbundenen Gläubigen flehen. In der gallikanischen Kirche ist diese Gewohnheit als Nachahmung des orientalischen Ritus durch Gregor von Tours [4] und Cäsarius von Arles [5] bezeugt, während dieses Gebet in der römischen, afrikanischen [6] und ambrosianischen [7] Messe vom Celebrans allein gesungen wird und durch Gregor den Großen von der früheren Stelle

[1] Nach Ordo XI, 20 fällt aber das Sanctus dem Sängerchore zu.

[2] Hingegen fehlt es in Const. Apost. l. 8, c. 5—15.

[3] Adv. Pelag. 3, 15 (Migne, P. lat. XXIII 585).

[4] De mirac. s. Martini l. 2, c. 30 (Migne, P. lat. LXXI 955).

[5] Serm. 281, n. 2 (Migne, P. lat. XXXIX 2277). Auch in der ersten und sechsten der Moneschen Messen ist auf die Rezitation des Vaterunsers durch das Volk hingewiesen, wenn der Priester mit dem Gebete nach den Postsecreta die siebte Bitte wiederholt, indem er fortfährt: Libera nos a malo, nostra libertas. . . .

[6] S. August., Serm. 58, n. 12 und Serm. 351, n. 6.

[7] In der Schrift „De sacram.“ l. 5, c. 4, n. 24.

nach der Kommunion an den Schluß des Kanons versetzt wurde [1]. In der altspanischen Liturgie beteiligte sich das Volk durch ein den einzelnen Bitten beigefügtes Amen, welches nach der vierten Bitte zum Ausdruck ihrer Beziehung zur Eucharistie durch „Quia Deus es" ersetzt ist; auch fällt wie in der römischen Messe das Responsorium „Libera nos a malo" dem Volke zu.

Das „Agnus Dei", welches bereits in der Jakobusliturgie beim Brechen des Brotes begegnet [2], wurde in der römischen Messe erst einer Anordnung des Papstes Sergius († 701) zufolge von Klerus und Volk gesungen [3]. Doch scheint diese Bestimmung in Rom nicht lange in Kraft geblieben zu sein, da nach dem Ordo Romanus I, 19 die Sänger der Schola damit betraut waren, welchen der Archidiakon das Zeichen zum Beginne des Gesanges gab. In der fränkischen Kirche hingegen erhielt sich dieser Brauch, wie aus Rabanus Maurus [4] hervorzugehen scheint, noch länger. Die Wiederholung dieses Gesanges hing im frühen Mittelalter von der Dauer der Kommunionausteilung ab, weshalb auch in den ältesten römischen Ordines keine Angabe hierüber enthalten ist. Die dreimalige Wiederholung mit dem jedesmal beigefügten „miserere nobis" ist erst seit dem 12. Jahrhundert (Rupert von Deutz, Honorius von Autun u. a.) nachweisbar.

In der mailändischen Kirche scheint zum Ausdruck der Ehrfurcht und Anbetung dem Empfange der Kommunion unmittelbar ein Gesang vorausgegangen zu sein, der dem Hymnus der orientalischen Liturgien „Einer ist heilig, Einer der Herr, Einer Jesus Christus usw." entsprach, und womit das Volk auf den Zuruf „Das Heilige den Heiligen" respondierte. Ambrosius [5]

---

[1] Greg. M., Ep. ad Ioannem Syracus. (Migne, P. lat. LXXVII 956). Über die verschiedene Deutung dieser Stelle hinsichtlich der von Gregor vorgenommenen Verlegung des Paternoster s. Thalhofer, Liturgik II 259 f; Duchesne, Origines etc. 184; Grisar in Zeitschr. f. kathol. Theologie 1885, 568 ff; Probst, Die abendländische Messe 184 ff.

[2] Brightman, Liturgies etc. I 62.

[3] Lib. Pontif. I 376. [4] De instit. cleric. 1, 33.

[5] Expos. in Luc. l. 8, n. 59 (Corp. Script. eccl. lat. XXXII 4 [1902], 421).

vergleicht nämlich Kinder und Volk, das beim Einzuge Christi Hosianna rief, mit den Empfängern der Eucharistie. Aus diesem Vergleich und aus der Erklärung von Psalmvers 98, 5 (Adorate scabellum pedum eius), welchen Ambrosius gleich Augustinus auf das Fleisch Christi deutet, das bei der Opferfeier von den Gläubigen angebetet wurde, schließt Probst [1], daß auch diese dem Heilande vor dem Empfange der Kommunion mit dem Hosiannaruf entgegengingen. Diese Folgerung erhält vorzugsweise dadurch größere Berechtigung, daß der afrikanischen Kirche an dieser Stelle der Liturgie der Gesang einer größeren Doxologie eigentümlich ist, die aus dem Vers „Benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum" (Offb 5, 13; 7, 12) und dem Hymnus „Gloria in excelsis Deo etc." (Lk 2, 14) gebildet ist. Fulgentius von Ruspe [2] († 533) vergleicht nämlich in seiner Polemik gegen den Arianer Fabianus den Gesang im himmlischen Jerusalem (Offb 5, 13; 7, 12) mit jenem in der irdischen Kirche, indem er ausführt: „Dieses singt ohne Unterbrechung das himmlische Jerusalem, und die irdische Kirche ahmt es nach. Diese singt solches im Glauben wandelnd, was jene im Schauen ruhig singt. Unter diesem Gesange wird die irdische Kirche mit der Wegzehrung erquickt, deren fortwährende Fülle die himmlische sättigt. ... Ebenso wird das ‚Gloria in excelsis Deo' von den Menschen, die guten Willens sind, auf Erden gesungen." Fulgentius spricht an dieser Stelle vom eucharistischen Opfer, welches als unendlich würdige Lobpreisung und Anbetung des dreieinigen Gottes ein Argument gegen die arianische Irrlehre einschließt, und bringt die genannte Doxologie und den Weihnachtshymnus ausdrücklich in Verbindung mit der Kommunion; daher liegt der Schluß nahe, daß dieser Gesang dem Spendeakt auch wirklich vorausgegangen ist. Entweder sang nun das Volk die ganze Doxologie zum Abschlusse der Benediktion des Bischofs oder fügte jener wenigstens das Amen bei; mit dem Hymnus „Gloria in excelsis etc." ant-

[1] Liturgie des 4. Jahrhunderts 268 ff.

[2] Fragm. 34 (Migne, P. lat. LXV 817 818).

wortete es sodann dem Zurufe des Bischofs: „Das Heilige den Heiligen!"

Im Stowe-Missale folgt der Brotbrechung ein dem römischen Ritus fremder Gesang der Gemeinde, der aber erst durch den Interpolator und Reskriptor Moelcaich um die Mitte des 8. Jahrhunderts eingefügt wurde. Derselbe beginnt mit den Worten „Credimus, Domine, credimus" und besteht in einer vom nicänischen und apostolischen Symbolum verschiedenen Bekenntnisformel, welche insbesondere gegen die Arianer und Priscillianisten gerichtet ist. Dieser Zusatz, welcher zum Ausdrucke des Glaubens an die Trinität dient, ist wohl der gallikanischen Messe entlehnt, wo er die schwerverständliche Bezeichnung „Trecanum" führt [1] und an Stelle des im Orient und in Afrika üblichen Psalmengesanges bei der Austeilung der heiligen Gestalten gesungen wurde.

In der mozarabischen Liturgie begegnet dieser die Kommunion des Priesters begleitende Gesang in einer Fassung, welche auf seinen Gebrauch schon in dem ursprünglichen spanischen Ritus schließen läßt. Er besteht aus Psalm 33, 9 (Gustate et videte, quam suavis est Dominus), Psalm 33, 2 (Benedicam Dominum in omni tempore, semper laus eius in ore meo), Psalm 33, 23 (Redimet Dominus animas servorum suorum, et non relinquet omnes, qui sperant in eum) und einer an Offb 5, 13 erinnernden doxologischen Schlußformel [2]. Bekanntlich war Psalm 33 der Kommuniongesang schon in der Liturgie von Jerusalem [3], der Apostolischen Konstitutionen (l. 8, c. 13) und der griechischen Jakobusliturgie. An dieser Psalmodie des Sängerchores beteiligte sich das Volk nach jedem Verse mit einem dreimaligen Alleluja, das sich auch im Stowe-Missale,

---

[1] Trecanum vero quod psallitur signum est catholicae fidei de Trinitatis credulitate procedere. Expos. brevis antiquae liturg. Gallicanae Ep. 1 (Migne, P. lat. LXXII 94). Etymologisch scheint „trecanum" einen dreifachen Gesang zu bezeichnen. Martène bei Migne a. a. O. 87, n. 17) deutet den Ausdruck auf das apostolische Symbolum, das in der gallikanischen Liturgie nach der Kommunion rezitiert wurde.

[2] Missale mixtum (Migne, P. lat. LXXXV 564 f).

[3] Cyr., Catech. myst. 5, n. 20.

im Antiphonarium von Bangor[1] und in der armenischen[2] und syrischen Jakobusliturgie[3] an dieser Stelle findet. Nur ist der irische Kommuniongesang sehr ausgedehnt, indem nach dem 10., 12., 14. und 16. Vers je ein Psalm ganz oder teilweise eingeschaltet wurde[4], vermutlich nach Maßgabe der Anzahl der Kommunikanten[5].

Siebtes Kapitel.

Der Volksgesang bei andern gottesdienstlichen Feiern.

War der Gesang einmal zur Opferfeier und zu den Gebetszeiten zugelassen, um die Texte mit gesteigertem Ausdrucke und zur Erzielung eines weihevolleren Eindruckes vorzutragen, so war es nur konsequent, ihn auch mit der Spendung von Sakramenten und insbesondere mit den feierlichen Prozessionen zu verbinden. Schon das Vorherrschen der Psalmen auch bei diesen Kultakten und das jüdisch-heidnische Vorbild der festlichen Auf- und Umzüge mußte zu seiner Verwendung führen; doch war auch hierbei das Motiv des liturgischen Gesanges, durch die Melodien die göttlichen Wahrheiten den Seelen der Gläubigen einzuschmelzen und diese zu Affekten wahrer Frömmigkeit anzuregen, nicht ohne Einfluß[6].

a) Taufe.

Daß bei der Taufe in den ersten Jahrhunderten Psalmen und Hymnen gesungen wurden, läßt sich nicht nachweisen[7].

---

[1] Am vollständigsten herausgegeben von Warren in der Sammlung der Bradshaw Society IV (1893).

[2] Daniel, Cod. liturg. IV (1853) 478.

[3] Renaudot, Coll. liturg. orient. II 41.

[4] Grisar in Zeitschr. f. kathol. Theologie 1886, 9 10. Dieser Kommuniongesang wurde zwar erst vom Interpolator dem liturgischen Formular eingefügt, doch ist nicht ausgeschlossen, daß er teilweise einem alten irischen Meßbuche entnommen ist.

[5] Dieselbe Vorschrift über die Ausdehnung bzw. Kürzung des Kommuniongesanges besteht auch in der syrischen Jakobusliturgie. Vgl. Renaudot a. a. O. II 41.

[6] S. August., Conf. 9, 6 7; 10, 33.

[7] In dem von Grenfell und Hunt in der Amherstschen Papyrussammlung aufgefundenen Hymnus, der inhaltlich mehr Mahnrede als

Wohl war mit diesem Akte das Gebet um den Empfang des Heiligen Geistes schon frühzeitig verbunden (Apg 8, 15 16); auch bildete sich für Katechumenat und Taufe ein gewisser Gebetstypus aus, wie die in den Apostolischen Konstitutionen (l. 8, c. 6), den Canones Hippolyti (Kap. 19, § 137 138) und in den apokryphen Apostelgeschichten [1] erhaltenen Formularien erkennen lassen. Ebenso waren die zu Anfang des 4. Jahrhunderts üblichen Zeremonien mit Ausnahme der Salbung vor dem Taufakte [2] schon vor der diokletianischen Verfolgung üblich. Insbesondere beschreibt Tertullian die einzelnen Riten ausführlich mit dem Bemerken, daß sie schon frühzeitig und allgemein rezipiert wurden, ohne jedoch des Psalmengesanges Erwähnung zu tun [3]. Doch darf aus letzterem Umstande nicht geschlossen werden, daß den Katechumenen der Psalmen- und Hymnengesang unbekannt geblieben ist. Dies geht schon aus dem, wenn auch beschränkten Anschluß der Katechumenen an die Liturgie [4] und die gemeinsamen Gebetszeiten [5] hervor. Auch gehörte die Frage nach der Teilnahme an dem liturgischen Gebete und Gesange zu den Prüfungsgegenständen der Taufkandidaten [6]; wenigstens konnten letztere vom Exorcizandenhaus aus die Gesänge und Lesungen in der Kirche hören [7].

Direkt ist jedoch der Psalmengesang bei diesem liturgischen Akte vom 4. Jahrhundert an bezeugt. Und zwar scheint in

---

Lobgesang, formell ein alphabetisches Akrostichon ist, erkennt Harnack (Zu den Amherst-Papyri, in den Sitzungsber. d. k. preuß. Akad. der Wiss., Berlin 1900, 986 f) „ein zur Einprägung bestimmtes Tauflied aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts". Preuschen (Ein altchristl. Hymnus, in der Zeitschr. f. d. neutestamentl. Wissenschaft II [1901] 73 ff) verweist dieses Gedicht in das 2. Jahrhundert. Jedenfalls stellt es die älteste Form der bisher bekannten erbaulichen christlichen Akrosticha dar.

[1] Vgl. Goltz, Das Gebet in der ältesten Christenheit 300—304.

[2] Duchesne, Origines du culte chrét.[3] 381.

[3] Die Zusammenstellung dieser Zeugnisse und die parallelen Stellen Cyprians und der Canones Hippolyti s. bei Achelis, Die ältest. Quellen d. oriental. Kirchenrechts 233 f.

[4] Const. Apost. l. 8, c. 6 und August., Ep. 107, 2.

[5] Const. Apost. l. 8, c. 35 37.

[6] Can. Hippol. c. 19, § 102.

[7] I. Ephr. Rahmani, Testam. D. N. I. Chr. (1899) 1, 19.

der abendländischen Kirche Psalm 41 während des Zuges zum Taufbrunnen gesungen worden zu sein, da Vers 2 nach liturgisch-mystischer Deutung unter dem Bilde des nach Wasser dürstenden Hirsches die Sehnsucht nach der Taufe und der Aneignung der christlichen Lehre ausspricht. Zeno[1], in den Jahren 362—380 Bischof von Verona, der in mehreren seiner Traktate diesen Psalmentext mit der ihm eigentümlichen Gedrungenheit erklärt, spielt unzweideutig darauf an[2], und Cassiodor bezeugt diesen Gesang noch als Sitte seiner Zeit[3]. Aus diesem Grunde begannen auch zuweilen die mystagogischen Katechesen mit der Erklärung dieses Psalms[4]. Eine Erinnerung hieran bewahrt noch die römische Taufliturgie für Erwachsene und der Ritus der Taufwasserweihe am Karsamstag und Pfingstsamstag, der den Gesang von Psalm 41, 2—4 in der Form eines Traktus während der Prozession zum Ort der Weihe vorschreibt[5]. Auch während der Weihe des Öles durch den Bischof, welche nach den Apostolischen Konstitutionen (l. 7, c. 41 42) der Salbung der Katechumenen unmittelbar vorausging[6], müssen Gesänge schon frühzeitig üblich gewesen sein. Nach dem Zeugnisse des sog. Areopagiten[7] singen alle, während der Bischof das Öl auf den Altar stellt, wo es unter zwölf heiligen Flügeln verhüllt ist, mit ehrfürchtigster Stimme den heiligen Gesang des Geistes der von Gott er-

[1] Tract. 28—36 (Migne, P. lat. XI 471 ff).

[2] So ruft er den Täuflingen zu: „Sollemnis hymnus canitur" (Tract. 30) und bezeichnet wohl mit Bezug auf Vers 2 die Sakramente, welche der Katechumen empfängt als „desiderata". Vgl. Tert., Ad uxor. l. 2, c. 6; Greg. M., l. 7, Ep. 34.

[3] Expos. in Ps. 41 (Migne, P. lat. LXX 306).

[4] August., Opera VI (1701). Append. Serm. 1 ad Neoph.

[5] Ein Prozessionale von Siena aus dem 13. Jahrhundert enthält einen Hymnus, den man auf dem Zuge zur Taufkapelle sang. Trombelli, De bapt. I (1769) 322. Nach dem koptischen, äthiopischen und syrischen Ritus wird zur Einleitung Psalm 50 gebetet.

[6] Auch in der ägyptischen Kirche dankte der Bischof in der zur Taufe bestimmten Stunde über dem Öle, beschwörte und nannte es „Öl der Beschwörung" (ἐξορκισμός). Achelis, Die ältesten Quellen des oriental. Kirchenrechts 95.

[7] De eccl. hierarch. 4, 2. Opera I (1755) 215.

leuchteten Propheten. Unter diesen Gesängen versteht Corderius[1] in der griechischen Ausgabe der Areopagitika das Alleluja, welches im griechischen Ritus bei der Taufwasserweihe von Priester und Volk gesungen wird, während ersterer in Kreuzesform dreimal Öl in das Wasser gießt. Besonders zahlreich begegnen aber Responsorien des Volkes bei der koptischen Taufwasserweihe, wo die Präfation wie bei der eucharistischen Feier mit dem Tersanctus und dem Hosianna abschließt, und auch das Vaterunser rezitiert wird[2].

Wie zur Einleitung des ganzen Taufaktes ertönte Psalmengesang auch beim Einzug der Neophyten in die Kirche, wo sie der Liturgie anwohnten. Gregor von Nazianz[3] weist die Täuflinge auf einen solchen Gesang hin, der ihnen ein Vorbild der künftigen himmlischen Weisen sein soll. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß hierbei bestimmte Psalmen üblich waren; einer Äußerung des hl. Cyrillus von Jerusalem[4] und des hl. Hieronymus[5] zufolge ist vermutlich Psalm 31, den der griechische Taufritus noch heute vorschreibt, gesungen worden; auch Augustinus[6] scheint Psalm 117 mit dieser Prozession in Verbindung zu bringen, während in der mailändischen Kirche Psalm 42, zumeist aber Psalm 22 üblich war[7]. Ebenso dürfen die aus Psalm 26, 1 gebildeten Gesänge des Prokimenon und des Stichos in der griechischen Taufliturgie als Überreste der früheren Psalmodie angesehen werden. Statt der Psalmen sang das Volk auch das Alleluja[8] oder beteiligte sich, mittelalterlichen Ritualien zufolge, an der Rezitation des „Te Deum“ und der Litanei, welch letztere noch heutzutage die römische Tauf-

---

[1] Paraphr. in Dionys. Areopag. a. a. O. 224.

[2] Denzinger, Rit. Oriental. I (1863) 202 ff.

[3] Ἡ ψαλμῳδία, μεθ' ἧς δεχθήσῃ τῆς ἐκεῖθεν ὑμνῳδίας προοίμιον. Or. 40 in s. Bapt. n. 46 (Migne, P. gr. XXXVI 425).

[4] Procatech. n. 15 (Migne, P. gr. XXXIII 360).

[5] Adv. Pelag. l. 3, n. 15 (Migne, P. lat. XXIII 585). Vgl. Athan., In Ps. 31 (P. gr. XXVII 161).

[6] Serm. 163.

[7] De myster. c. 8, n. 48 (Migne, P. lat. XVI 403).

[8] Paulinus Nol., Ep. 32 ad Sev. (Corp. Script. eccl. lat. XXIX 1, 280).

wasserweihe am Karsamstag und Pfingstsamstag abschließt[1], während in der spanischen Kirche das israelitische Siegeslied nach dem Durchzuge durch das Rote Meer als Prozessionsgesang auf dem Wege zum Altare diente[2].

b) Begräbnis.

Den Klagegesängen mit Flötenbegleitung bei den heidnischen Trauergebräuchen und den jüdischen Totenliedern, welche zuweilen von gemieteten Klageweibern gesungen wurden (Jr 9, 17 f; 22, 18), entsprach die Psalmodie bei der christlichen Totenbestattung. Doch ist sie nach Inhalt und Zweck nicht auf die tief eingewurzelten jüdischen und heidnischen Vorstellungen und Vorurteile vom Tode und vom Leichnam gegründet, sondern geht aus der höheren Wertschätzung der leiblichen Seite des Menschen hervor, seitdem durch die Menschwerdung Christi der Leib in die Gemeinschaft der Gottheit erhoben ist, und die Gläubigen Tempel des Heiligen Geistes (1 Kor 3, 16 17) und Glieder am Leibe Christi (1 Kor 6, 15) geworden sind. Mit dieser Erscheinung und Auffassung, welche durch Christus der traurigen Gestalt entkleidet wurde, hängt der frohgestimmte Gesang der Psalmen und des Alleluja zusammen. So waren nach den Apostolischen Konstitutionen (l. 6, c. 30) auf dem Wege zur Ruhestätte biblische Gesänge üblich, welche den Tod der Gläubigen als etwas höchst Wohlgefälliges vor Gott erscheinen lassen (Ps 115, 15) oder auf den Eingang in die ewige Ruhe (Ps 114, 7) und den Schutz Gottes (Weish 3, 1) gedeutet wurden. Insbesondere weist Chrysostomus[3] häufig auf diese erhebende und tröstende Psalmodie hin, mit welcher eine

[1] Vgl. Corblet, Histoire du sacrement de baptême II (1881) 449.

[2] Isid. Hispal., Quaest. in Exodum c. 20 (Migne, P. lat. LXXXIII 296).

[3] Z. B. Εἰπέ μοι, τί βούλονται . . . οἱ ὕμνοι; οὐχὶ τὸν θεὸν δοξάζομεν, καὶ εὐχαριστοῦμεν, ὅτι λοιπὸν ἐστεφάνωσε τὸν ἀπελθόντα, ὅτι τῶν πόνων ἀπήλλαξεν, ὅτι τῆς δουλείας ἐκβαλὼν ἔχει παρ' ἑαυτῷ; οὐ διὰ τοῦτο ὕμνοι; οὐ διὰ τοῦτο ψαλμῳδίαι. Hom. 4 in ep. ad Hebr. (Migne, P. gr. LXIII 48); vgl. Hom. 29, De dormientibus.

übermäßige Trauer nach heidnischer Sitte im Widerspruch steht, und eifert[1] gegen den Mißbrauch, die Psalmen durch den Gesang von Klageweibern nach heidnischem Vorbilde zu ersetzen. Ebenso drückt sich im Allelujagesange, der z. B. beim Begräbnisse der Fabiola aus dem Munde von Jünglingen und Greisen ertönte[2], in die altgallische und mozarabische Trauerfeier überging und sich noch heutzutage im Begräbnisritus (ἐξοδιαστικόν) der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes findet, gleichsam der Glückwunsch aus, der dem Verstorbenen zur Vollendung des Kampfes und zum Übergang in das Jenseits zugerufen wurde. Wie sehr gerade der Gesang zur christlichen Totenfeier gehörte, mag daraus hervorgehen, daß nach der Legende die Übertragung des Leibes der allerseligsten Jungfrau von Sion nach Gethsemane[3] und nach einem alten gallischen Lektionar die Bestattung der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus von wunderbaren Hymnen begleitet war[4]. Darum erschien auch den afrikanischen Christen das Verbot des Vandalenkönigs Geiserich, beim Begräbnis Psalmen zu singen, hart und beklagenswert[5].

Im Interesse einer bestimmten Prozessionsordnung, aber auch eines geregelten Gesanges lag es, die Teilnehmer nach Klassen in den Leichenzug einzureihen. So mußten sich die zum Begräbnis der hl. Paula in Bethlehem herbeigeeilten Gläubigen nach ihrer sprachlichen Zusammengehörigkeit einordnen, da die Psalmen in griechischem, lateinischem und syrischem Idiom der Reihenfolge nach gesungen wurden und zwar vor der Bestattung wie während der Prozession und auch an den Tagen, als der Leichnam in der Kirche des Erlösers ausgestellt war[6]. In ähnlicher Weise ordnete Gregor von Nyssa die Prozession bei der Beerdigung seiner Schwester

---

[1] Hom. 32 in Matth. (Migne, P. gr. LVII 375 f).

[2] Hieron., Ep. 77, n. 11 (Migne, P. lat. XXII 697).

[3] Nicephorus, Hist. eccl. 2, 22 unter Berufung auf Dionysius Areopagita. [4] Vgl. Mabillon, De liturg. Gallic. 159.

[5] Vict. Vit., Hist. persec. Afric. 1, 5 (Migne, P. lat. LVIII 187).

[6] Hieron., Ep. 108 ad Eust. n. 29 (XXII 904).

Makrina an, indem er drei Abteilungen aus Frauen, Männern und dem Klerus bildete und zur Leitung und Unterstützung des responsorialen Gesanges in erstere einen Jungfrauenchor und in jene der Männer eine Schar Aszeten einstellte[1]. So mag es auch bei den übrigen größeren Leichenzügen, z. B. des hl. Cäsarius, des Bruders Gregors von Nazianz[2], und beim Begräbnis des Meletius, Bischofs von Antiochien, bestellt gewesen sein[3].

Wie schon nach altgriechischer Sitte die das Totenlager umstehenden Verwandten und Freunde auf die Trauerklage der eigens dazu entbotenen Sänger oder Sängerinnen mit einem Refrain antworteten[4], so nahm auch das christliche Volk an diesen Prozessionsgesängen durch hypophonisch eingelegte Psalmverse teil. Als solche Ephymnien dürfen wohl die aus den Apostolischen Konstitutionen bereits angeführten Verse angesehen werden, wozu noch die von Chrysostomus[5] bezeugten Responsorien Psalm 22, 4; 31, 7; 114, 7 gezählt werden können. Derselbe Brauch herrschte auch im Abendlande, da Augustinus[6] erzählt, daß beim Tode seiner Mutter Monika Bischof Evodius von Uzalis einen Psalm sang, in welchen das ganze Haus mit dem Verse „Misericordiam et iudicium cantabo tibi Domine" (Ps 100, 1) einstimmte. Noch in den fränkischen Kapitularien (l. 6, c. 197) wird das Volk ermahnt, statt der mit großer Zähigkeit festgehaltenen heidnischen Totenlieder[7] sich nach Kräften am Psalmengesange der Kleriker zu beteiligen oder wenigstens mit lauter Stimme das „Kyrie und Christe eleïson" zu rufen, indem der Chor der Männer beginnt und jener der Frauen antwortet[8].

---

[1] Greg. Nyss., De vita s. Macrinae (Migne, P. gr. XLVI 993).

[2] Greg. Naz., In laud. Caesarii n. 15 (Migne, P. gr. XXXV 773).

[3] Ders., Or. de Meletio (Migne, P. gr. XLVI 861). Vgl. Vita s. Sabae. (Cotelerius, Eccles. graec. monumenta III [1686], c. 36). Greg. Nyss., In funere Pulcheriae (XLVI 868).

[4] Homeri Il. 24, 719 ff. Od. 24, 58 ff.

[5] Hom. 4 in Hebr. n. 5. [6] Conf. 9, 12.

[7] Vgl. Syn. Tolet. III, c. 22. Hardouin, Coll. Conc. III 483.

[8] Baluzius, Capit. reg. Franc. I (1780) 957.

c) Prozessionen.

Mit der Entwicklung größerer Freiheit im öffentlichen Leben entfalteten sich auch bei verschiedenen Gelegenheiten feierliche Festzüge, in welchen der Gesang eine bedeutende Rolle spielte. Gerade hier war er ein vorzügliches Mittel zur Erhöhung der frohen Stimmung, zur Milderung der Wegbeschwerden und um zu verhüten, daß die Bitt- und Bußgänge zu einem bloßen Akte der Trauer und Hoffnungslosigkeit herabsanken. Das Volk und besonders die Jugend war in der Beteiligung an solchen kirchlichen Veranstaltungen stets voran, und auch für die Ärmsten war die Entfaltung eines solchen Festzuges das Schönste, was es gab. Hymnen und Gesänge, dem Charakter der Prozession angepaßt, durften da nicht fehlen. Schon im Alten Bunde eilten den heimkehrenden Siegern Jungfrauenchöre unter Gesang und Tanz entgegen (Richt 11, 34; 21, 21), und den in Jerusalem einziehenden Messias begrüßten die Volksscharen mit dem am Passah- und Laubhüttenfeste üblichen Zurufe (Mt 21, 9), weshalb man solche Festzüge auch gerne „Osanna“ nannte [1]. Dieselbe Erscheinung begegnet auch bei den heidnischen feierlichen Aufzügen zu den Tempeln und Altären, indem eigene Chöre, in feierlichem Marsche einherschreitend, unter Kithara- und Flötenspiel die mit den Päanen verwandten Prozessionslieder (προσόδια) sangen [2].

Sehr frühzeitig waren solche verschiedenartige Prozessionsgesänge in der Liturgie von Jerusalem nach der Schilderung der gallischen Silvia üblich [3]. Dieser Umstand erklärt sich aus dem Einfluß der besondern örtlichen Verhältnisse, unter welchen sich diese Liturgie, die sonst in ihren Hauptzügen mit den übrigen Riten übereinstimmt, entwickelte. Sie hat sich augenscheinlich unter dem Eindrucke und den Erinnerungen, welche sich an die heiligen Stätten knüpften, zu einer Lokalliturgie ausgebildet, die auch wieder einen großen Reichtum mannigfaltiger Gesänge zur Folge hatte. Schon die rege, von der Pilgerin so oft gerühmte Teilnahme des Volkes an den

---

[1] Hieron., Ep. 145. [2] Vgl. Athen., Deipnosoph. 14, 30.

[3] S. Silviae peregrinatio (Corp. Script. eccl. lat. XXXIX [1898] 37 ff).

einzelnen Kultakten, der gemeinsamen Gebets- und Opferfeier läßt ein öfteres Eingreifen des Volksgesanges erwarten. Verfolgten doch die Gläubigen den Verlauf der Liturgie, die sich vor ihnen gleich einem Schauspiel in mehreren Abteilungen abwickelte, mit einem oft bis zur Unruhe gesteigerten Interesse; auch konnten sie leichter in das Verständnis dieser Riten eindringen, da dieselben zur Verherrlichung des Lebens und Leidens des Herrn dort vollzogen wurden, wo sich die Szenen in Wirklichkeit abgespielt hatten. Zwar fiel der Gesang zunächst und insbesondere an Werktagen den eigens hiermit betrauten Psalmensängern zu, von denen schon Cyrillus[1] berichtet, daß sie in der Grabeskirche zu gewissen Stunden bei Tag und Nacht das Lob Gottes zu verkünden haben. Doch nahm eine große Anzahl frommer Laien auch am täglichen Gottesdienste während der Woche teil, und an den Sonntagen füllte eine so große Menge, wie anderswo am Osterfeste, den Raum vor oder neben der Auferstehungskirche. Silvia bemerkt ausdrücklich, daß die Gläubigen, durch katechetischen Unterricht genügend unterwiesen und großenteils der griechischen Sprache der Liturgie mächtig, den Schriftlektionen folgen konnten und insbesondere beim Sonntagsgottesdienste in der Auferstehungskirche die Lesung des Evangeliums mit Weinen und Schluchzen begleiteten[2]. Aus diesen eigenartigen Verhältnissen erklärt sich der häufige und reich entwickelte Gesang von Hymnen und Prozessionsliedern, so oft sich der Bischof von der Auferstehungskirche zur Kapelle mit dem Kreuzesbalken begab, oder wenn er am Weihnachtsfeste zur Kirche in Bethlehem und wieder zurück nach Jerusalem, am Mittwoch und Freitag während der Fastenzeit zur Sionskirche und zur Auferstehungskirche und sogar in das ein bis zwei Meilen von der Hauptstadt entlegene Haus des Lazarus (Lazarium) zog. Die Aufzeichnungen der Pilgerin lassen häufig erkennen, daß das Volk an diesen Gesängen

---

[1] Catech. 13, c. 26.
[2] S. Silviae peregrinatio (Corp. Script. eccl. lat. XXXIX 74).

irgend welchen Anteil hatte [1]. Muß es doch auch beim Gebetsdienste, welchen an den Werktagen die den größeren Kirchen inkorporierten klösterlichen Genossenschaften zu besorgen hatten, während an den Sonn- und Festtagen auch die Laien hierzu verpflichtet waren, durch responsorische und antiphonische Psalmodie mittätig gewesen sein [2]. Dies geht insbesondere auch aus der Schilderung des Vigiloffiziums zur Einleitung der Sonntagsfeier hervor. Diese Gebetsübung nämlich, welche sich als ein Überrest der altchristlichen Versammlungen in der Nacht vor dem Sonntag und vor den Stationstagen darstellt und aus Lesungen, Homilien und Psalmengesang bestand, wurde deswegen eingerichtet, um das Volk bis zum Beginn des Morgenoffiziums zu beschäftigen [3]. Die Beschaffenheit dieser Gesänge läßt sich bei der unbestimmten Ausdrucksweise des Reiseberichtes nicht deutlich erkennen. Jedenfalls war der responsorische Psalmengesang dort üblich [4], und bildeten die Antiphonen und Hymnen eine von der Psalmodie verschiedene Gattung von Liedern [5]. Eine hervorstechende, von Silvia immer wieder berührte Eigenschaft dieser Gesänge bestand sodann darin, daß sie ebenso wie die Orationen und Lektionen in Rücksicht auf die verschiedenen Festzeiten ausgewählt waren, worin ohne Zweifel die ersten Spuren einer umfangreichen Verwertung der Geheimnisse des Kirchenjahres für das Offizium und die Opferfeier zu erkennen sind. Soweit das Volk an diesen Gesängen beteiligt war, wiederholte es einzelne Psalmverse oder aus der Liturgie bekannte Akklamationen, wie den Ruf „Benedictus qui venit in nomine Do-

[1] Z. B. Inde descenditur cum hymnis, omnis populus usque ad unum toti cum episcopo hymnos dicentes vel antiphonas aptas diei ipsi. . . . Omnis populus intrat in Martyrium cum hymnis et episcopo (ebd. 95). Ebenso: Omnis populus christianus usque ad unum cum hymnis ducent episcopum usque ad Sion (S. 92, vgl. 98).

[2] S. 71 72, vgl. 83.

[3] Dum enim verentur, ne ad pullorum cantum non occurrant, antecessus veniunt et ibi sedent. Et dicuntur hymni nec non et antiphonae, et fiunt orationes cata singulos hymnos vel antiphonas. Ebd. 73.

[4] Dicuntur hymni et psalmi responduntur, similiter et antiphonae.... Ebd. 71; vgl. S. 73. [5] Vgl. z. B. ebd. S. 71 72 73 u. ö.

mini" bei der Rückkehr von der Kirche zu Bethlehem nach Jerusalem am Epiphaniefeste [1].

Eine doppelte Aufgabe fiel dem Gesang bei der feierlichen Übertragung von Reliquien heiliger Märtyrer zu. Einmal entsprach er einer allgemein menschlichen Denk- und Handlungsweise, die sich auch in den Gesängen offenbart, womit die Heiden bei festlichen Kundgebungen ihre Heroen zu feiern pflegten [2]; sodann diente er der siegreichen Kirche zum Ausdruck ihrer Dankbarkeit gegen die um ihres Glaubens willen gefallenen Helden.

Schon ursprünglich beging man den Tod der Märtyrer zur Empfehlung in ihren Schutz und zum Zeichen der Glaubens- und Liebesgemeinschaft mit Opfer und Gesang [3] und verwahrte die Überreste „an geziemender Stätte", um daselbst den Jahrestag mit Freude und Jubel begehen zu können [4]. Um so weniger durfte daher der Gesang fehlen, als die Kirche anfing, ihre verborgenen Kultstätten aufzugeben, glänzende Tempel zur Erinnerung an das Martyrium zu bauen, in Festreden die Tugenden der Märtyrer zu feiern und ihnen durch Weihegeschenke, Anrufungen und auf andere Weise die Verehrung zu bezeigen. „Gleich Bienen aus dem Bienenkorbe" [5] sammelten sich die Gläubigen von nah und fern, aus Stadt und Land zur Feier der mit Vigilien verbundenen Jahrestage der Märtyrer [6]. Gerade bei diesem nächtlichen Kulte, der die Anniversarien der Todestage der Märtyrer ähnlich dem Osterfeste mit einer glanzvollen Feier umgab, war der Gesang so recht am Platze [7]. Nahm doch der antiphonische Volksgesang, der

---

[1] Vgl. S. 53. Desgleichen am Palmsonntage auf dem Wege vom Ölberge zur Auferstehungskirche (S. 83).

[2] Vgl. Theodoret., Graec. affect. cur. Serm. 8 (Migne, P. gr. LXXXIII 1012 f). [3] Ignat., Ep. ad Rom. c. 2.

[4] Tert., De corona c. 3. Euseb., Hist. eccl. 4, 15.

[5] Basil., Hom. de m. Gordio n. 1.

[6] Greg. Nyss., Oratio 3 in laudem XL mart. (Migne, P. gr. XLVI 785); Ders., De s. Theodoro (a. a. O. 736); Paulinus, Carm. 26, 387. Weitere Belege bei Lucius, Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche; herausg. von Anrich (1904) 309 f.

[7] Basil., Ep. 207, n. 3 (Migne, P. gr. XXXII 764); Greg. Nyss. a. a. O. Dieselbe Sitte im Abendlande ist bezeugt durch August., Serm. 302,

durch Ambrosius vom Oriente in das Abendland verpflanzt wurde, bei solchen Vigilien in Antiochien seinen Anfang. Ebenso gebrauchten fromme Gläubige die aus der öffentlichen Vigilfeier bekannten Psalmen und Hymnen bei den privaten Andachtsübungen in Märtyrerkapellen [1]. Insbesondere konnte sich aber der Volksgesang bei der Übertragung von Reliquien entfalten, als man anfing, die Städte dem Schutze gewisser Märtyrer anzuempfehlen. So ließ Kaiser Konstantius (um 356) die Reliquien der hll. Andreas, Lukas und Timotheus, Kaiser Arkadius (406) die Gebeine des Propheten Samuel nach Konstantinopel überbringen [2], wobei das Volk aller Kirchen, wie Hieronymus für letzteren Fall bezeugt [3], den heiligen Reliquien entgegenging und zum Lobe Christi Lieder sang. Bei der großen Beliebtheit solcher Prozessionsgesänge läßt es sich begreifen, wenn dieselben auch einmal einem polemischen Zwecke dienen mußten. Kaiser Julian ließ die Gebeine des Märtyrers Babylas, welche in der von seinem Bruder Gallus erbauten christlichen Kirche gegenüber dem Apollotempel zu Daphne beigesetzt waren, entfernen, weil sie das Orakel an der Antwort auf eine wichtige Frage verhinderten [4]. Da brachten die Christen von Antiochien, jung und alt, die Reliquien in einer feierlichen Prozession in die Stadt und sangen, um das Vorgehen Julians zu verspotten, trotz des

---

n. 1 (Migne, P. lat. XXXVIII 1385); Serm. 306, 1; 327, 1 (1400 u. 1450); Prudent., Peristeph. 2, 516; Paul. Nol., Carm. 28, 116: Coepimus hymnos exultare Deo et psalmis producere noctem.

[1] Theodoret. a. a. O. Serm. 8, 921 (Migne, P. gr. LXXXIII 1032), wo vom Hymnengesange bei den täglichen Besuchen dieser heiligen Stätte die Rede ist. Augustinus (De civit. Dei 22, 8, 7) erwähnt den Hymnengesang der Villenbesitzerin Victoriana mit ihrem Hausgesinde und mit frommen Frauen in der Märtyrerkapelle des Protasius und Gervasius.

[2] Theod. Lector, Hist. eccl. 2, 61—63 (Migne, P. gr. LXXXVI 212 ff).

[3] Tanta laetitia, quasi praesentem viventemque prophetam cernerent, susceperunt (sc. populi): unde Palaestina usque Chalcedonem iungerentur populorum examina et in Christi laudes una voce resonarent. C. Vigil. c. 5 (Migne, P. lat. XXIII 343).

[4] Iulian., Misopogon; ed. Hertlein I (1875) 466.

weiten und beschwerlichen Weges im Wechsel mit der Psalmodie des Sängerchores die Worte: „Zu Schanden werden alle, die Bilder anbeten, und ihrer Götzen sich rühmen“ (Ps 96, 7)[1].

In ähnlicher Weise war der Psalmen- und Hymnengesang noch bei solchen Prozessionen üblich, die z. B. zum Empfang von Bischöfen und weltlichen Fürsten veranstaltet wurden. Bischof Porphyrius wurde auf der Rückkehr nach Gaza (um 402) von den Bewohnern mehrerer Städte mit Psalmengesang begrüßt und begleitet[2], der Frankenkönig Chlodwig beim Einzuge in Verdun (etwa 510) von Klerus und Volk mit andächtigen Lobliedern empfangen[3], und bei der Ankunft des Frankenkönigs Guntram in Orleans (585) erklangen Feiergesänge in lateinischer, syrischer und aramäischer Sprache[4], denn die Bevölkerung dieser Stadt war damals noch so gemischt wie in der Römerzeit[5]. Jedenfalls gehörte der Gesang zum Zeremoniell all der außerordentlichen Lokalprozessionen, die nach den verschiedenen Bedürfnissen und Zeitverhältnissen in den einzelnen Gemeinden und Diözesen abgehalten wurden. So erzählt der Einsiedler Antoninus, daß ihm und seinen Begleitern in einer arabischen Stadt Frauen und Kinder, die Palmzweige und Gefäße mit Riechöl trugen, entgegengingen und in ägyptischer Sprache die Antiphon sangen: „Benedicti vos a Domino et benedictus adventus vester. Osanna in excelsis.“ [6]

d) Der Kyrieruf.

Zu den beliebtesten volksmäßigen Gesängen bei Prozessionen gehörte der Ruf des „Kyrie eleïson“. Schon im Alten und Neuen Testament (Ps 40, 5 11; 122, 3. Mt 9, 27; 15, 22 u. ö.)

---

[1] Socr., Hist. eccl. 3, 18. Sozom., Hist. eccl. 5, 19. Über den heldenmütigen jungen Theodorus, einen der Vorsänger, den Julian foltern ließ, vgl. Greg. Naz., Oratio 5, n. 40, und August., De civit. Dei 18, 52.

[2] Vita s. Porphyrii; ed. Haupt, in Abhandl. d. k. Akad. Berlin 1874, 197.

[3] Acta O. S. B. I 593. Noch andere Beispiele bei Gerbert, De cantu et musica sacra I 185—187.

[4] Greg. Turon., Hist. Franc. 8, 1.

[5] Vgl. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands I² (1898) 169.

[6] Itinerarium Antonini Placentini (Corp. Script. eccl. lat. XXXIX 186).

als dringliche Bitte um Gebetserhörung gebraucht, fand er frühzeitig in die Liturgie und das Stundengebet Eingang und wurde, weil allgemein verständlich, auch im Abendlande beibehalten [1]. Nach der Liturgie der Apostolischen Konstitutionen (l. 8, c. 6) und den Angaben Silvias [2] hatten hauptsächlich die Kinder, deren Gebet aus unschuldsvollem Herzen als besonders wirksam galt, bei der Entlassung der Katechumenen und bei dem sog. allgemeinen Gebete für die Gläubigen mit diesem Rufe zu antworten. In der Jakobusliturgie ruft das Volk am Schlusse der vom Diakon vorgetragenen Bitten dreimal und unmittelbar vor der Brotbrechung zwölfmal das „Kyrie eleïson"; in ähnlicher Weise kehrt es auch in der Markus- und Chrysostomusliturgie wieder [3]. Der Ursprung der gegenwärtigen Form des „Kyrie eleïson" in der römischen Messe weist auf das Ende des 5. oder den Anfang des 6. Jahrhunderts zurück; denn Papst Felix II. († 492) kennt noch die Gebete für die Katechumenen, während die Synode von Vaison (523) Kanon 3 die Einführung dieses Rufes in die gallikanische Liturgie mit der in Rom, in den italienischen Provinzen und im Oriente üblichen Sitte begründet, das Kyrie, losgelöst vom Fürbittengebet, öfters zu wiederholen [4]. Wenigstens zur Zeit Gregors d. Gr. [5] wurde es im Wechsel zwischen

[1] In der afrikanischen Kirche wurde er mit „Domine miserere" wiedergegeben. Vgl. August., Ep. 178 (Migne, P. lat. XXXIII 1162). Die Annahme, daß Epiktet (Diss. 2, 7) das „Kyrie eleïson" unserer Liturgie aus christlichem, vielleicht aus jüdischem Munde gehört habe (Zahn, Der Stoiker Epiktet und sein Verhältnis zum Christentum 1894), beruht auf einer wahrscheinlich verderbten Stelle, worin nicht die Gottheit, sondern der Wahrsager mit diesem Ruf angeredet wird. Wehofer, Festschrift z. elfhundertjährigen Jubiläum des deutschen Campo santo in Rom (1897) 1 ff.

[2] Peregrin. Silviae (Corp. Script. eccl. lat. 1872, 72).

[3] Brightman, Liturgies etc. 34 38 48 119 u. ö.

[4] Näheres bei Probst, Die abendländische Messe vom 5. bis 8. Jahrhundert 122 ff.

[5] Greg. M., Ep. ad Ioann. Syracus. (Migne, P. lat. LXXVII 956). Auf diese Sitte beruft sich noch Bruder Berthold von Regensburg († 1272) bei der Erklärung der heiligen Messe und findet den Grund, warum diese Übung aufgehört, in dem Unvermögen des Volkes, die ihm

den Klerikern und dem Volke gesungen, und zwar ebenso oft als das „Christe eleïson", während es in den orientalischen Kirchen als Zwischenruf auf die einzelnen Fürbitten ausschließlich dem Volke verblieb.

Aus der Meßlitanei ging dieser Bittruf auf jene feierlichen Umzüge über, welche, durch irgend eine äußere Notlage veranlaßt, den Charakter des Schuldbekenntnisses und der Bußübung tragen, wie er schon durch seine selbständige Stellung in der römischen Liturgie das Bewußtsein der Sündhaftigkeit und das Vertrauen auf die göttliche Erbarmung zum Ausdruck bringt [1]. So ließ Gregor d. Gr. am Markustage (25. April 590) von einer siebenchörigen Prozession, welche sich aus dem Klerus, den Mönchen, Männern, Frauen, Jungfrauen, Armen und Kindern zusammensetzte und von verschiedenen Kirchen Roms aus nach S. Maria Maggiore zog, das „Kyrie eleïson" singen [2]. Da er diese Litanei als „letania maior" [3] bezeichnet und zur frommen jährlichen Feier derselben ermahnt, so ist ihr Ursprung vermutlich schon in einer unter Papst Pelagius im Jahre 555 angeordneten Prozession zur Peterskirche zu suchen [4]. Außerdem begegnet der Kyrieruf schon in der durch den Bischof Mamertus von Vienne im Jahre 477 eingeführten, nachmals „letania minor" [5] genannten Bußprozession an den Rogationstagen [6] und in den vielen andern aus verschiedenen

---

vorgesungenen Kyriemelodien nachzusingen. Pfeiffer, Berthold v. Regensburg. Predigten I (1862) 496. Über eine lächerliche Verstümmelung dieses Rufes, den Boso, der erste Bischof von Merseburg, die Slaven gelehrt hatte, s. Thietmar, Chron. 2, 23 bei Pertz, Script. rer. Ger. III.

[1] Von Gregor d. Gr. (Ep. ad Ioann. Syracus.) daher als „deprecationis voces" bezeichnet.

[2] Io. Diaconus, Vita s. Greg. 1, 42—43. Hora igitur tertia veniebant omnes chori psallentium ad ecclesiam clamantes per plateas: Kyrie eleïson. Vgl. Martène, De antiq. eccl. rit. l. 4, c. 27.

[3] Über diese Bezeichnung s. Nilles, Kalendarium manuale II [2] (1896) 138 139.

[4] Vgl. Muratori, Rer. Ital. Script. III 132.

[5] Die Synode von Orleans (511) can. 27, welche diese Bittgänge für ganz Gallien vorschrieb, gebraucht zuerst die Bezeichnung „litaniae".

[6] Vgl. Sidon. Apollin., Ep. 5, 14; vgl. 7, 1.

Anlässen im Laufe des Mittelalters üblich gewordenen feierlichen Umzügen[1].

Von der Litanei verpflanzte sich im Mittelalter das „Kyrie eleis“ in die geistlichen Volkslieder, nachdem es Jahrhunderte hindurch bei Wallfahrten, Kirchweihfesten, auf dem Schlachtfelde, bei Inthronisationen u. dgl. als Festgesang bzw. Bittgebet auf dem Wege zur und von der Kirche ebenso erklungen war[2], wie in altchristlicher Zeit die aus der Liturgie bekannten Psalmverse die Schnitter, Schiffer und Hirten bei ihren Arbeiten begleiteten. Indem man sodann diese volksmäßigen Rufe, deren melodischer Typus wohl in den verschiedenen Singweisen des Kyrie in der Messe zu suchen ist, durch untergelegte Texte fixierte, entstanden die ersten deutschen Kirchenlieder, welche wegen des Schlußrefrains „Kyrie eleïson“ auch Leisen genannt werden.

Achtes Kapitel.

Das allmähliche Verstummen des Volksgesanges im Abendlande von der Mitte des 6. Jahrhunderts an.

Der durch die Mailänder Reform mächtig angeregte und teilweise noch im 6. Jahrhundert blühende Volksgesang im Abendlande konnte sich aus verschiedenen Gründen, die später erörtert werden, in diesem Umfange nicht länger erhalten[3]. Daraus erklärt es sich, daß die Schriftsteller des 7. und 8. Jahrhunderts über eine Teilnahme des Volkes am liturgischen Gesange keine oder nur unzulängliche Nachrichten geben. Doch finden sich Spuren der früheren Übung noch in den Kapitularien Karls d. Gr., die den Gesang des Gloria Patri und des Tersanctus durch das Volk anord-

[1] Umfängliches Material gesammelt von Martène a. a. O. l. 5, c. 15 16 u. ö.

[2] Siehe die Belege bei Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther (1861) 8 ff; Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen I (1886) 6 f.

[3] Nach Bona (Rer. lit. [1671] l. 1, c. 25, n. 19) soll der Volksgesang in Gallien schon bald nach dem Tode des hl. Cäsarius von Arles (543) verstummt sein.

neten[1], und ebenso in den Kapitularien Ludwigs des Frommen, die den Responsoriengesang bei der heiligen Messe wieder zu beleben suchten[2]. Mit Unrecht wird aber dieser allmähliche Niedergang des Volksgesanges mit jenen Synodalbeschlüssen in Zusammenhang gebracht, die eine bestimmte liturgische Gesangsordnung anstrebten[3]. Kanon 15 des sog. Konzils von Laodicea (zwischen 343 u. 381) bestimmt zwar, daß nur κανονικοὶ ψάλται (qui regulariter cantores existunt) in der Kirche Psalmen singen sollen. Doch ist die Autorität dieser Beschlüsse und ihre Textesüberlieferung[4] ebensowenig klargelegt als der Zeitpunkt, die Veranlassung und die Berufung dieser Synode. Mag auch ferner der Ausdruck κανονικοί nicht erkennen lassen, ob dadurch der Gesang „kirchlich bestellten“ oder „den mit den Regeln des kirchlichen Gesanges und Offiziums vertrauten“ Sängern übertragen wurde, so ist doch durch den Zusatz, „welche den Ambon besteigen“, ausgesprochen, daß es sich hier um eigentliche Sänger handelte, welche vorzusingen und den allgemeinen Gesang zu leiten hatten, um Ausschreitungen gleich den von Hieronymus gerügten zu verhindern. Eine Teilnahme des Volkes am Gesange ist dadurch nicht ausgeschlossen[5], vielmehr scheint sie im Kanon 17 dieser Synode ausdrücklich anerkannt zu sein, wenn derselbe vorschreibt, nach jedem Psalm bei den gottesdienstlichen Versammlungen eine Lesung einzuschieben. Denn diese Anordnung hat nach dem Urteile Balsamons, eines griechischen Kanonisten aus der zweiten

[1] Gloria Patri cum omni honore apud omnes cantetur; et ipse sacerdos cum sanctis angelis et populo Dei communi voce Sanctus, Sanctus, Sanctus decantet. Pertz, Monum. Germ. III 64.

[2] Tertio intimandum, ut ad salutationes sacerdotales congrue responsiones discantur ubi non solum clerici et Deo dicatae sacerdoti responsionem offerant, sed omnis plebs consona voce respondere debet. Ebd. 439.

[3] Bona, Rer. lit. l. 1, c. 25, n. 19. Köstlin, Geschichte der Musik[5] (1899) 36 37.

[4] Über die verschiedenen Lesarten dieses Kanons s. Nisard, L'archéologie musicale et le vrai chant Grégorien (1890) 9.

[5] Vgl. auch Hefele, Konziliengeschichte I[2] (1873) 761; Kliefoth, Liturg. Abhandlungen V (1854) 43; Brightman, Liturgies etc. I 520.

Hälfte des 12. Jahrhunderts, ihren Grund darin, „daß das Volk nach jedem Psalm ein wenig ruhe und hernach wieder singe“[1]. Auch das Verbot des ersten Konzils von Toledo im Jahre 400 (Kanon 9), daß gottgeweihte Jungfrauen und Witwen in Abwesenheit des Bischofs oder Priesters mit dem Diener oder einem Kantor (confessor) die Antiphonen singen und auf ihrer Villa die Vesper (lucernarium) abhalten[2], bezieht sich nicht auf den häuslichen Psalmengesang der Laien im allgemeinen, sondern untersagt denselben nur in Hinsicht auf die Priscillianisten, die den Gesang wie auch die übrigen katholischen Kultakte in ihre gottesdienstliche Versammlungen übertrugen. Die gallische Generalsynode zu Macon im Jahre 585 fordert sogar im Kanon 2 die Gläubigen auf, an den sechs Tagen zur Feier des Osterfestes, vom Gründonnerstag bis Osterdienstag, den Herrn in Osterliedern zu verherrlichen und dem heiligen Opfer und den Gebetsstunden zum Lobe des Schöpfers am Morgen, Mittag und Abend anzuwohnen[3]. Diese Anordnung setzt eine Teilnahme des Volkes am liturgischen Gesange ebenso voraus wie die Bestimmung der zweiten Synode von Braga im Jahre 563 (Kap. 3), daß das Volk auf die Begrüßungsformel „Dominus vobiscum“, welche dem Bischof und Priester in gleicher Weise zusteht, mit dem „Et cum spiritu tuo“ antworten soll[4].

Die Gründe für den Niedergang des Volksgesanges im Abendlande seit dem 7. Jahrhundert sind vielmehr in dem abnehmenden Verständnis der Kultsprache und in der größeren Herrschaft des Kunstgesanges zu suchen. Es ist wohl kaum zu bestreiten, daß die Liturgie ursprünglich in verschiedenen Sprachen gefeiert wurde, und zwar regelmäßig in jener Sprache, die in den einzelnen Provinzen vorherrschte oder doch wenigstens verstanden wurde. Im abendländischen Gottesdienste war vorzugsweise die lateinische Sprache im Gebrauche. Hinsichtlich der ältesten römischen Liturgie hingegen ist daran

---

[1] Bei Leo Allatius, De libris eccl. Graec., in Fabricius, Bibliotheca graeca l. 5. Diss. 1, 41.

[2] Hardouin, Coll. Conc. I 982. Hefele a. a. O. II[2] 69.

[3] Mansi, Coll. Conc. IX 950. [4] Ebd. VI 520.

festzuhalten, daß sie in den ersten Jahrhunderten fast ausschließlich in griechischer Sprache abgehalten wurde, mögen auch die Meinungen, wann das Lateinische im Gottesdienste zur Herrschaft gelangte, auseinandergehen [1]. Jedenfalls kam auch später noch in Rücksicht auf die griechisch Redenden, wie an dem Beispiele von Arles [2] zu ersehen ist, bei demselben Gottesdienste die griechische Sprache zur Anwendung; ebenso wurden in Rom, in Nord- und Süditalien wie in Deutschland (St Gallen) noch im Mittelalter die Epistel, das Evangelium, das Symbolum, das Gloria in excelsis und andere Hymnen zuerst lateinisch, dann griechisch vorgetragen. Durch die Völkerwanderung bildeten sich im Gebiete der altrömischen Provinzen Italien, Gallien, Rätien und Spanien infolge Vermengung und Verschmelzung des bisherigen Idioms mit dem der eingewanderten Stämme aus dem Vulgärlatein die modernen Sprachen. Da die Kirche aus historischen und im Prinzip der kirchlichen Einheit liegenden Gründen an der lateinischen Sprache festhielt, traten Kult- und Volkssprache naturgemäß mehr und mehr auseinander, wodurch auch der Volksgesang in seinem bisherigen Umfange beeinträchtigt wurde.

Außer diesen durch die allgemeine historische Entwicklung veranlaßten, tief einschneidenden Veränderungen mußte auch der immer weiter sich ausbreitende Kunstgesang die gesangliche Teilnahme des Volkes an der Liturgie einschränken. Sologesänge waren bereits seit den ersten Zeiten üblich, indem ein einzelner den Psalm vorsang, während das Volk gewisse Verse oder Versteile refrainartig einschaltete. Daß ferner

---

[1] Nach Caspari (Quellen z. Geschichte d. Taufsymbols III [1875] 267 ff) bediente man sich in Rom bis Ende des 1. Jahrhunderts nur des Griechischen, das in den folgenden Jahrhunderten mehr und mehr zurückgedrängt wurde, bis im 4. Jahrhundert das Lateinische zur alleinigen Geltung kam. Kattenbusch (Das apostol. Symbolum II [1897] 331) glaubt, daß bereits in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts das Griechische außer Gebrauch kam. Watterich (Das Konsekrationsmoment im Abendmahl [1896] 267 ff), Probst (Die abendländische Messe vom 5. bis 8. Jahrhundert 5) und Rietschel (Liturgik I 337) nehmen das Ende des 4. Jahrhunderts als Zeitpunkt dieser Änderung an. [2] Vgl. S. 134.

reichverzierte Gesänge, welche nur von geschulten Sängern ausgeführt werden konnten, schon sehr frühzeitig vorhanden waren und sogar in den melismatischen Gesängen der Synagoge wurzeln, ist nicht unwahrscheinlich. Aurelian von Reomé im 9. Jahrhundert, welcher am Schlusse seine „Musica disciplina" [1] die verschiedenen Formen des Meßgesanges zusammenstellt und dieselben unter dem Namen von Antiphonen und Responsorien zusammenfaßt, führt die verzierten Gesänge auf die ältesten Zeiten zurück. Auch ist kaum zu bezweifeln, daß die Mehrzahl der melodisch ausgeschmückten ambrosianischen Gesänge, wie sie derzeit in den ältesten Manuskripten vorliegen, in die Periode vor der gregorianischen Reform zurückreichen [2]. Diese Gesänge, deren Lieblichkeit die Väter gerne rühmen, wurden in kleineren christlichen Gemeinden wohl oft nur von einem einzigen Lektor, in größeren Kirchen aber von der „schola lectorum" vorgetragen, welche eine der späteren gregorianischen Schule entsprechende Stellung einnahm. Das Lektorat schloß ja ursprünglich bis zu Anfang des 4. Jahrhunderts das Kantorat in sich, was bei dem damals üblichen melodiösen Vortrage der Schriftlesung nahe lag [3]. Auch spricht die große Anzahl von Lektoren für diesen Umstand, wenn z. B. an einer einzigen Kirche in Kirta sieben Lektoren angestellt waren [4], und unter dem ungefähr 500 Personen zählenden Klerus zu Karthago im 5. Jahrhundert viele Knaben sich befanden, welche wegen ihrer silberhellen Stimmen zu Lektoren erwählt wurden [5]. Sobald eine geregelte Tradition und schul-

[1] Bei Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica I (1784) 57 ff nach dem in Graz 1905 ausgegebenen Neuabdruck.

[2] Kienle, Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang (Studien u. Mitteilungen aus dem Benediktiner- u. Cistercienserorden 1884, I 346; II 56 340. Morin, Der Ursprung des römischen Kirchengesanges; deutsch von Elsässer (1892) 81.

[3] Probst, Kirchliche Disziplin in den drei ersten christlichen Jahrhunderten (1873) 116, und Liturgie der ersten drei Jahrhunderte (1870) 295. Wieland, Die genetische Entwicklung der Ordines minores (1897) 166—170. [4] Bei Migne, P. lat. VIII 731.

[5] Vict. Vit., Hist. persec. Afric. 3, 34. Vgl. De Rossi, Bullett. 1883, 17—22.

mäßige Pflege des Gesanges sich ausbildete, konnte die Ausführung selbst schwieriger Gesänge keine besondere Anstrengung kosten; zugleich war aber dadurch eine Einschränkung des Volksgesanges von selbst gegeben. Diese ward noch mehr veranlaßt durch die Gründung von Sängerschulen, welche die vom Volke vorgetragenen, rezitativisch gestalteten Gesangsteile in der Messe und im Offizium übernahmen und melodisch kunstvoll stilisierten. Ist die Gründung einer Sängerschule durch Papst Silvester (314—335) historisch auch nicht glaubhaft, so müssen doch die Anfänge der später so einflußreichen römischen Sängerschule schon in den klösterlichen Gemeinschaften gesucht werden, welche Papst Xystus (432—440) und Leo d. Gr. (440—461) errichteten mit der Aufgabe, die gesanglichen Funktionen in der Papstkirche zu besorgen [1].

Über den folgenschweren Einfluß, welchen der in diesen Sängerschulen gepflegte und ausgebildete Kunstgesang auf den Volksgesang ausübte, indem er letzteren aus manchen Teilen der Liturgie verdrängte und die bisher syllabisch gehaltenen Gesänge mit einem reicheren melodischen Schmucke ausstattete, geben die Schriftsteller des 7. und 8. Jahrhunderts keinen Aufschluß. Aus diesem Schweigen geht aber keineswegs das völlige Verstummen des Volksgesanges hervor, wie Hoffmann v. Fallersleben [2] annimmt, der den religiösen Kirchengesang der Deutschen von den ersten Anfängen des Christentums bis zum 10. Jahrhundert lediglich auf das Rufen der Worte „Kyrie eleïson" beschränkt sein läßt. Gegen eine solche Auffassung spricht schon das Zeugnis des Verfassers der „Gemma animae" [3], welcher bemerkt, daß der Chor bei der Opferfeier singe (cantare), während das Volk miteinstimme (conclamare). Auch lassen Sicard [4] und Durandus [5] in ihren Erklärungen der liturgischen Grußformel „Dominus vobiscum" und

---

[1] Duchesne, Lib. Pontif. I 236 238.
[2] Geschichte des deutschen Kirchenliedes 8.
[3] c. 42 (Migne, P. lat. CLXXII 566).
[4] Mitrale 3, 2 (Migne, P. lat. CCXIII 98).
[5] Ration. divin. offic. 4, 14, n. 5.

des Gegenwunsches „Et cum spiritu tuo“ deutlich erkennen, daß das Volk teilweise noch die Responsorien der Messe mitsang. Doch ist zuzugeben, daß sich die romanischen Völker, welchen das Verständnis der römischen Kultsprache naheliegt, am lateinischen Kirchengesange eher zu beteiligen vermochten; aus diesem Grunde konnte sich auch bei ihnen ein kirchlicher Volksgesang in der Landessprache weniger entwickeln.

Zur Zeit Gregors d. Gr., welcher der Tradition zufolge als der Organisator des abendländischen Kirchengesanges gilt und durch die Gründung der römischen Sängerschule, welche nachmals für die Gesangspflege in der Lokalkirche und durch das ganze Abendland hin von großer Bedeutung wurde, dem Kunstgesange eine heimische Stätte schuf, sang das Volk jedenfalls noch die Responsorien und einzelne Teile der Messe. Er berichtet ausdrücklich vom Gesange des „Kyrie und Christe eleïson“, der von Klerus und Volk wechselweise vorgetragen wurde, und rechtfertigt die Einführung des „Christe eleïson“ gegenüber dem Vorwurfe, daß er sich zu sehr an griechische Gebräuche anschließe, mit dem Hinweis, daß die Griechen nur das „Kyrie“, nicht aber das „Christe eleïson“, und zwar nicht im Wechselchore, sondern gemeinschaftlich singen [1]. Diesen Kyriegesang des Volkes, der sich bei Bußprozessionen und den feierlichen Aufzügen zu den Stationskirchen wiederholte, setzt auch der jedenfalls vor dem 9. Jahrhundert entstandene erste Ordo Romanus in seiner Beschreibung der feierlichen Papstmesse voraus [2]. Denn zum Unterschiede vom Introitusgesange wird hier das Kyrie nicht vom Primicerius des Sängerchores, sondern von diesem selbst intoniert, weil eben der assistierende Klerus und das Volk die Melodie fortsetzten. Weiterhin wurde auch das Agnus Dei, welches nach dem Liber Pontificalis von Papst Sergius I. (687—701) aus der griechischen Liturgie in die römische übertragen wurde, von Klerus und Volk gemeinschaftlich gesungen [3].

---

[1] Gregor M., Ep. ad Ioann. Syracus. (Migne, P. lat. LXXVII 956).
[2] Bei Migne, P. lat. LXXVIII 942.
[3] Duchesne a. a. O. 376.

Diese dürftigen literarischen Zeugnisse über die Fortdauer des Volksgesanges werden aber ergänzt durch die inneren Beweise, welche in der Beschaffenheit der in gedrucktem und handschriftlichem Material erhaltenen Choralmelodien liegen. Es treten bei sämtlichen Hymnen, Antiphonen und Responsorien zwei sehr verschiedene Formen auf, nämlich Gesänge mit vorwiegend syllabischer Rezitation, wobei für jede Silbe nur ein Ton oder höchstens eine kleine Tongruppe verwendet ist, und solche mit einer durch eingestreute Melismen verzierten Melodie. Unter den Meßgesängen des „Liber gradualis", die hier in Betracht kommen sollen, gehören viele dem Ordinarium zugeteilten Stücke zur ersten Gruppe. Wegen des geringen Umfanges der melodischen Linie und der einfachen, sich nicht selten wiederholenden Gesangstypen war zu ihrer Ausführung eine besondere gesangliche Ausbildung nicht notwendig. Diese Gesänge wurden von Klerus und Volk gemeinsam oder im Wechselchore vorgetragen. Als der Sängerchor die Teilnahme derselben vollständig verdrängte, vielleicht vom 11. oder 12. Jahrhundert an, und die Ausführung sämtlicher liturgischer Gesänge übernahm, traten in den Gesangbüchern auch reichere Melodien auf, welche zum Zeichen ihres späteren Ursprunges erst am Schlusse der Gesangbücher beigefügt sind[1]. Daß diese einfachen Meßgesänge zum ursprünglichen Melodienschatze gehörten, wird kaum zu bestreiten sein. Ebenso darf angenommen werden, daß sich diese einfachen Melodien aus dem Psalmengesange und vielleicht auch, wie Gevaert hinsichtlich der Antiphonen und kurzen Motetten beweisen will[2], aus der Nachahmung griechischer Motive entwickelten, während der melismatische Gesang auf orientalischen Einfluß hinzuweisen scheint[3].

---

[1] P. Wagner, Einführung in die gregorian. Melodien 1. Tl (1901) 63.

[2] Gevaert, Melopée antique dans le chant de l'Église latine (1895) VI 217 353 ff. Dechevrens, Études de science musicale 1898, I 426 ff 449—472; II 269 ff. Vgl. auch Gietmann, Musik-Ästhetik (1900) 126.

[3] Wagner a. a. O. 52 ff. Ambros, Geschichte d. Musik I[3] (1891) 13 ff. Weidinger im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1902, 219 ff.

Sollen im folgenden einzelne Melodien, welche sich nach ihrer melodischen Fassung als Volksgesänge charakterisieren, aufgezählt werden, so ist nach der durch den Verlauf der Messe gegebenen Reihenfolge zuerst der Kyriegesang anzuführen. In seiner ursprünglichen, für den Volksgesang berechneten Fassung ist er eine einfache, rezitativisch gehaltene Melodie; durch den Gesang der Schola wurde er später reicher und entsprechend dem Charakter der verschiedenen Jahresfeste gestaltet, insbesondere durch die über die letzte Silbe der Worte Kyrie und Christe ausgegossene Vokalise, welche das im Text niedergelegte Gefühl der Sündhaftigkeit zum Ausdrucke bringen soll[1]. Von der Bedeutung dieses Meßgesanges durchdrungen, suchte ihn Bruder Berthold († 1272) in seiner Predigt über die Messe beim Volke wiederzubeleben[2].

Auch die ältesten Gloriamelodien erscheinen im Gewande einfacher Rezitation und wurden erst später durch die ganz natürliche Tendenz der Sänger, an Stelle einzelner Töne ganze Tongruppen zu setzen, mit reicherer Melodie ausgestattet. Nach dem Zeugnisse des Liturgikers Radulphus de Rivo aus dem 14. Jahrhundert bestand das Gloria nebst dem Sanctus im gregorianischen Graduale nur aus wenigen Noten, während er die reicheren Melodien als ein Werk weltlicher Sänger, welchen die Autorität mangelte, hinstellt[3]. Auf eine Beteiligung des Volkes an diesem Hymnus, welcher wegen seiner Eingliederung in das morgenländische Offizium (Laudes) für den Wechselgesang eingerichtet ist, weist auch die Vorschrift

---

[1] Vgl. Amalarius, De eccl. off. l. 4, c. 2.

[2] Er bemerkte, das Kyrie „solten die leien singen, daz wäre juwer reht, daz ir daz Kyrie eleyson singen soltet und ir muostet es hir vor singen; do sunget irz niht glich unde kuntet ez niht wol klenken mit dem done, unde do muosten wirz do singen“. Pfeiffer, Berthold von Regensburg I (1862) 496, n. 10. Die in gedruckte Missalien bis zum 16. Jahrhundert aufgenommenen vollständigen Kyriemelodien, sowie die Gleichheit mancher dieser Gesänge mit denen des Ite missa est weisen auf den Wechselgesang zwischen Priester und Chor hin. Schmid, Der Kirchengesang nach den Liturgikern des Mittelalters (1900) 21 f.

[3] Gerbert, De cantu et musica sacra I 383.

im ersten Ordo Romanus (n. 9) hin, daß sich der Papst bei der Intonation desselben zum Volke wende.

Die einfache Struktur der Credomelodien, welche in den Handschriften und selbst in den ältesten Drucken nur in rezitativischer Form begegnen und erst im späten Mittelalter durch neumierte Gesänge vermehrt wurden[1], läßt gleichfalls auf die Teilnahme des Volkes schließen.

Ebenso dürfen zu dieser Gruppe die einfachen Melodien des Sanctus und des Agnus Dei gerechnet werden, wie sie in den Ferialmessen und in der Requiemsmesse auftreten. Die Sanctusweise gehört jedenfalls zum Urbestande des kirchlichen Melodienschatzes, da schon Clemens Romanus[2] dieses liturgische Stück kennt, und auch der Rezitationstypus der Präfation sich musikalisch in diesen Melodien fortsetzt.

Außer diesen den Gesetzen des Redevortrages streng dienenden Gesängen, welche sich in ihrer natürlichen Einfachheit noch bis heute bewahrt haben, sind auch jene hierher zu zählen, welche die schlichte, vom Volke gesungene Weise mit dem Gepränge reicher Melismatik eintauschten. Aus dieser Gattung von Gesängen ist vor allem der Gesang des Responsorialpsalms der Messe erwähnenswert. Ursprünglich trug der Vorsänger, wie insbesondere Augustinus[3] erkennen läßt, den vom Bischof bezeichneten Psalm als Sologesang vor, während die Gemeinde einen Vers oder Versteil refrainartig einschaltete. An die Stelle des ganzen Psalms trat später ein gekürzter Gesang von einigen Versen, Responsum oder Responsorium genannt und mit einer reichen Melodie ausgestattet, welche noch heutzutage im Graduale mit seinen schwungvollen Jubilationen hervorragend zum Ausdruck kommt. Nach Thalhofer[4] ist der Zeitpunkt, wann diese Kürzung des Gesanges eintrat, unbekannt; Wagner[5] bringt diese Änderung

[1] Wagner, Einführung in d. gregorian. Melodien 1. Tl, 107.
[2] Ep. 1, c. 34.
[3] Vgl. Serm. 176 (Migne, P. lat. XXXVIII 950). In Ps. 119 (XXXVII 1596). [4] Liturgik II 97. [5] A. a. O. 87.

nicht mit Unrecht in Zusammenhang mit der Einführung des melismatischen Stiles zwischen 450 und 550, wodurch sich eine Einschränkung des Volksgesanges von selbst ergeben würde.

Auch der in und außer der Liturgie häufig wiederkehrende Allelujaruf, das zweite Gesangsstück zwischen den Lesungen [1], war ursprünglich ein Refrain des Volkes zur Solomelodie des Psalmisten und muß als Ausdruck heiliger Jubelstimmung schon frühzeitig in einem reichen melismatischen Gewande aufgetreten sein [2]. Seine Eingliederung als Responsoriengesang in die Liturgie und auch die Art seiner Ausführung war in den einzelnen Kirchen verschieden. Nach der Darstellung des Geschichtschreibers der afrikanischen Christenverfolgung (486) sang ein Lektor das allelujatische Lied [3]; nach einer Verordnung des Erzbischofs Theodor von Canterbury im 7. Jahrhundert wurde den Laien der Allelujagesang bei der Messe untersagt [4], der ohnedies infolge der immer üppiger auftretenden Melismen, des sog. Neumatizierens der Jubilation, geübte Sänger voraussetzte. Auch in der Kirche zu Rom, welche das ursprünglich nur am Osterfeste gesungene „Alleluja" [5] im 5. Jahrhundert auf alle Messen der Osterzeit ausdehnte [6], wurde es als Sologesang vorgetragen; denn der erst vom 2. römischen Ordo (n. 7) bezeugte Ritus, daß der Sänger des Graduale, welcher auf der unteren Stufe des Ambon stand, auch das „Alleluja" zu singen habe, war jedenfalls schon zur Zeit Gregors I. üblich.

---

[1] Auch in den morgenländischen Liturgien mit Ausnahme der abessinischen üblich. Vgl. Brightman, Liturgies etc. Glossary unter Alleluia.

[2] August., In Ps. 32 (Migne, P. lat. XXXVI 283); Cassiod., In Ps. 104 (LXX 742).

[3] Vict. Vit., Hist. persec. Afric. 1, 41 (Migne, P. lat. LVIII 197).

[4] Cap. Theodor. Cantuar. bei D'Achery, Spicilegium I (1723) 488.

[5] Sozom., Hist. eccl. 7, 19 (Migne, P. gr. LXVII 1475). Bona (De psalmodia XVI, 7, 4) und Baronius (Annal. ad a. 384, n. 28) bestreiten übrigens die Richtigkeit dieser Notiz.

[6] Io. Diaconus, Ep. ad Senarium n. 13 (Migne, P. lat. LIX 406).

Ebenso wie der Introitus bestand auch der die Kommunion des Volkes begleitende Gesang ursprünglich aus einem ganzen Psalm, an dessen Stelle infolge der allmählichen Abnahme des gemeinschaftlichen Kommunionempfanges während der Opferfeier im Laufe des Mittelalters nur mehr die Antiphon zurückblieb, welche je nach der Zahl der Kommunikanten nach den einzelnen Versen wiederholt wurde[1]. Wie schon erwähnt[2], wurde in den meisten Liturgien des Morgenlandes zum Ausdrucke des Dankes für das von Gott gespendete köstliche Mahl Psalm 33 von dem Sängerchore gesungen, woran sich das Volk vielleicht durch den responsorisch eingeschalteten Vers 9 (Gustate et videte etc.) beteiligte. Augustinus, welcher den Kommuniongesang in der afrikanischen Kirche einführte, scheint auf eine solche Mitwirkung des Volkes hinzuweisen[3]. Doch mußte sie im Abendlande allmählich schon dadurch eingeschränkt werden, daß nicht wie im Orient stets der gleiche Psalm 33, sondern verschiedene, dem Verlauf des Kirchenjahres entsprechende Psalmen bzw. Psalmverse ausgewählt wurden, wie bereits aus den ältesten römischen Gesangbüchern zu ersehen ist. Die von den Subdiakonen und den Sängern antiphonisch vorzutragenden Psalmverse samt ihrer Antiphon weisen ganz verschiedene Texte auf, und Psalm 33, 9 ist nur mehr für den 8. Sonntag nach Pfingsten an seiner ursprünglichen Stelle geblieben[4].

---

[1] Nach Wagner (Einführ. in die gregorian. Melodien 128) fehlen schon in den Handschriften des 11. Jahrhunderts die Psalmverse. Doch muß noch in diesem Jahrhundert, wie aus Micrologus (Kap. 18) hervorgeht, außer der Antiphon auch der Psalmengesang üblich gewesen sein. Vgl. Grisar, Der gelasianische Meßkanon, in Zeitschr. f. kathol. Theol. (1886) 35. In Deutschland erhielt sich, wie Wagner nachweist, die ursprüngliche Form am längsten. [2] Vgl. S. 141.

[3] Sed tu qui cantasti: „Benedicam Dominum in omni tempore; semper laus eius in ore meo.“ In Ps. 33 (Migne, P. lat. XXXVI 309). Breve magisterium est, ut semper laudes Deum, veroque corde non falso dicas: Benedicam Dominum etc. In Ps. 144 (XXXVII 1871).

[4] Paléographie musicale I (1889 ff) 118; IV 320.

Dritter Abschnitt.

Die technische Ausführung des gottesdienstlichen Volksgesanges.

A. Die Leitung durch Vorsänger und Sängerchöre.

Zur Ausführung des Volksgesanges waren aus technischen Gründen, um die Tonhöhe zu bestimmen, die Melodie zu intonieren, neue Gesänge einzuführen, welche doch erst einigemal vorgetragen werden mußten, und um die gebührende Ordnung, Schönheit und Feierlichkeit zu bewahren, geschulte Vorsänger notwendig. So sangen schon Moses und Mirjam den Chören der israelitischen Männer und Frauen den Refrain des Schilfliedes vor (Ex 15, 21), und die Päane und die Jungfrauenchöre in Delphi zur Verherrlichung der Irrfahrten der Leto und der Geburt des Apollon und der Artemis [1] wurden jedenfalls von den Bestgeübten geleitet [2]. Der christliche Kantorat, der naturgemäß die Rolle des Vorsingens innehatte, erscheint geschichtlich betrachtet als eine Nachbildung des Scheliach hazzibur im Synagogalkulte [3], wie auch die später begegnenden christlichen Sängerschulen eine den alttestamentlichen levitischen Sängern ähnliche Institution bilden. Die Quellen der ersten christlichen Jahrhunderte erwähnen zwar eigentliche Sänger nicht [4];

[1] Plut., De musica § 30 ed. Weil u. Th. Rheinach.

[2] Hesiod (Scutum 201—205) schildert die Führung der singenden Musen durch Apollon, und im homerischen Hymnus auf den pythischen Apollon (Vers 336 ff) wird der Gott dargestellt, wie er, die Phorminx spielend, den im Chore singenden kretischen Gefährten auf dem Wege zum Tempel und zur Orakelstätte in den Gebirgsschluchten des Parnasses voranschreitet.

[3] Vgl. über dieses Amt Vitringa, De synagoga vetere III 2; Haneberg, Religiöse Altertümer d. Bibel (1869) 587. Harnack (Die Quellen d. sog. apostolischen Kirchenordnung nebst einer Untersuchung des Lektorats und der niederen Weihen [Texte u. Untersuchungen Bd II, Hft 5, S. 85]) stellt einen solchen Einfluß der jüdischen Praxis in Abrede. Siehe dagegen Probst, Liturgie des 4. Jahrhunderts § 4; Wieland, Die genetische Entwicklung der sog. Ordines minores (1897) 70 ff.

[4] In der Ep. ad Antioch. n. 12 des Pseudo-Ignatius ist wohl von kirchlichen Sängern die Rede, doch gehört dieser Brief, aus Apollinaristenkreisen stammend, wahrscheinlich dem Anfang des 5. Jahrhunderts an. Bardenhewer, Geschichte d. altkirchl. Literatur I 140.

doch mußten Kantoren, welche dem Laienstande angehörten oder aus dem Kreise der seit dem Ende des 2. Jahrhunderts auftretenden Lektoren gewählt wurden[1], schon frühzeitig existieren. Ein solcher Zusammenhang des Kantorats mit dem Lektorat läßt sich schon aus der Natur der antiken feierlichen Rede, die mit einem dem Gesange nahekommenden Tonfall und mit ausgeprägter Modulation vorgetragen wurde[2], erschließen. Freilich ist dabei nicht an die heutzutage in der katholischen Kirche übliche Rezitationsweise recto tono zu denken, die den Alten unbekannt gewesen zu sein scheint, sondern an eine Deklamation in gezogenen Tönen und mit musikalischen Formeln, die den Tonfall des gewöhnlichen Sprechens nachahmen. Sie mag wohl ebenso beschaffen gewesen sein wie die Psalmodie in Alexandrien, welche Athanasius als melodiösen Gesang, aber auch als Lesung bezeichnet[3] und mit dem Vortrag anderer Teile der Heiligen Schrift zusammenstellt[4]. Auch scheint auf diese Verbindung mit dem Lektorat die große Anzahl von Lektoren in manchen Kirchen hinzuweisen[5], vorausgesetzt, daß der Mehrzahl derselben Gesangsfunktionen übertragen waren. Je ausgedehnter und zahlreicher sodann die Gemeinden wurden, und je künstlicher und schwieriger sich die Ausführung des Gesanges gestaltete, desto eher mußten solche Vorsänger aufgestellt werden.

Als die ältesten Zeugen für das Amt der Sänger im Orient gelten Ephräm der Syrer[6] und der schon angeführte Kanon 15 der Synode von Laodicea (zwischen 343 und 381). Auch die

---

[1] Auf diese Verbindung des Kantorats mit dem Lektorat weist die Grabschrift auf einen im letzten Viertel des 3. Jahrhunderts geborenen Bischof Leo im Agro Verano hin. De Rossi, Bullettino (1864) 55.

[2] Cicero: Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior (Or. 57). Vgl. S. 12 ff.

[3] Ad Ruf. n. 28 (Migne, P. gr. XXVII 40); in Ep. ad Marc. n. 12 (XXVII 24) bezeichnet er den Vortrag eines ἀναγιγνώσκων als ᾠδή

[4] Ad Marc. n. 29 (Migne, P. gr. XXVII 41).

[5] Vgl. S. 187. [6] Serm. 93 (al. 94) de secundo adv.

Apostolischen Konstitutionen[1] erwähnen solche Sänger, welche die Psalmen vortrugen, während das Volk gewisse Psalmworte wiederholt einschaltete. In Jerusalem hatten Psalmisten ebenfalls die Aufgabe, in den bestimmten Gebetszeiten bei Tag und Nacht den Gesang zu leiten[2], und zwar scheint es, daß sich solche Vorsänger, deren Eifer Cyrillus rühmt, noch unter den Katechumenen befanden, eine Einrichtung, die zwar mit der Praxis anderer Kirchen im Widerspruch stand, aber auch in der alexandrinischen Metropole begegnet[3]. Nach den Angaben der fränkischen Pilgerin Silvia teilten sich in diese Vorsängerrolle der niederen Kleriker bei der Sonntagsvigil in der Auferstehungskirche auch Priester und Diakonen[4]. Um von der Menge gehört zu werden, standen sie am Platze der Vorleser[5] und wurden daher auch als Ermahner, Eingeber und Vorsprecher bezeichnet[6].

Zur rechten Würdigung der beschränkten Teilnahme des Volkes am gottesdienstlichen Gesange sind außer den Vorsängern im Orient seit der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts noch die Aszeten und Jungfrauen, in Syrien „monazontes“ und „parthenae“ genannt, zu berücksichtigen[7]. Diese Gemeinschaften,

---

[1] ᾠδοί (2, 25); ψάλται (3, 11) und ψαλτῳδοί (2, 28; 6, 17).

[2] Cyrill. Hierosol., Catech. 13 c. 26 (Migne, P. gr. XXXIII 804).

[3] Socr., Hist. eccl. 5, 22. [4] Peregr. Silviae (Corp. Script. eccl. lat. XXXIX 73).

[5] Euseb., Hist. eccl. 2, 17. Conc. Laodic. c. 15 (Hardouin, Coll. Conc. I 783[d]).

[6] Socr., Hist. eccl. 5, 22. In der griechischen Kirche wird der Vorsänger auch κανονάρχης oder ὑποβολεύς genannt. Letztere Bezeichnung führt Goar (Euchology. [1730] 23) darauf zurück, daß sich der Vorsänger beim stückweisen Vortrag von Hymnen und andern kirchlichen Liedern dem Chore gegenüber, der Text und Melodie ohne Buch wiederholte, gewisser Bewegungen der Finger der rechten Hand bediente, um die verschiedenen Töne und Tonbewegungen auszudrücken. Näheres über die Cheironomie bei Fleischer, Neumenstudien I 29 ff. Der Vergleich mit dem ὑποβολεύς der griechischen Tragödie liegt nahe, doch ist zweifelhaft, ob letzterer die Rolle des Souffleurs innehatte. Vgl. Hermann-Blümner Lehrbuch der griech. Antiquitäten III[2] 195.

[7] Ob schon die Ausdrücke „abstinentes“ und „continentes“ in der lateinischen Übersetzung von Origenes (Ep. ad Rom. 6, 16) die Be-

welche gleichsam eine Mittelstufe zwischen dem Klerus und den Laien bildeten und als die Vorläufer der großen monastischen Institute gelten können[1], hatten in Jerusalem die Aufgabe, bei der nächtlichen Gebetsfeier die Psalmen, Hymnen und Antiphonen zu singen, woran auch fromme Laien teilnahmen[2]. Das übrige Volk sowie die Priester und Diakonen beteiligten sich an diesen Vigilien nur an bestimmten Tagen[3]. Dieselbe Übung mag auch an den großen orientalischen Kirchen zu Alexandrien, Antiochien und Edessa bestanden haben, wo sich ebenfalls solche fromme Genossenschaften gebildet hatten.

Für die spätere Entwicklung des Volksgesanges im Abendlande ist ferner zu beachten, daß sich das Volk vielfach mit dem Klerus in die liturgischen Gesänge teilte. So wurde zur Zeit Gregors d. Gr. das „Kyrie eleïson" der Messe vom Klerus vorgesungen und vom Volke respondiert, während in der griechischen Kirche dieser Gesang von beiden gemeinsam ausgeführt wurde[4]. Auch vertraten in der gregorianischen Messe die am Altare assistierenden Kleriker zuweilen die Gemeinde, indem sie an Stelle derselben die Gesänge des Ordinariums übernahmen. Dies geht aus der Vorschrift der römischen Ordines hervor, daß die dem Papst in den Stationskirchen dienstleistenden Subdiakonen (subdiaconi regionarii) das Tersanctus singen sollen[5]. Auch das Agnus Dei, welches einer Anordnung des Papstes Sergius II. († 701) zufolge dem Chore und dem Volke zugeteilt ist[6], wurde nach Angabe der römischen Ordines und der alten Meßerklärungen

zeichnung μονάζοντες wiedergeben, ist unsicher. Dagegen wird im Formular XXV der Gebetsammlung des Serapion von Thmuis ein Gebet ὑπὲρ τῶν μοναζόντων καὶ ὑπὲρ τῶν παρθένων εὖ οὐσῶν eingelegt (Wobbermin, Altchristl. liturg. Stücke usw. 18). Vgl. Athanas., Apol. ad Const. imp. c. 28; Epiphan., Haer. 42, 1; In expos. fid. art. 21.

[1] Battifol, Studia patristica (1898) 139—148.

[2] Peregr. Silviae a. a. O. 71. [3] Ebd. 74 90.

[4] Greg. M., Ep. 9, 12 (Migne, P. lat. LXXVII 956).

[5] Vgl. die Belege bei Giorgi, Liturg. Rom. Pontif. III (1731) 12 ff.

[6] Lib. Pontif. I 376.

später nur vom Chore und nicht vom Volke gesungen[1], das sich vielleicht nur da und dort am Gesange der Schola beteiligt hat.

B. Die responsorische Singweise.

a) Allgemeines.

Die durch Beteiligung mehrerer ermöglichten responsorischen und antiphonischen Singweisen sind naturgemäß nicht Originalschöpfungen des christlichen Kultus. Der Wechsel zwischen Solo- und Chorgesang ergibt sich von selbst, sobald die von einem oder von mehreren Sängern bei festlichen Gelegenheiten vorgetragenen Lieder durch einzelne Worte, Verse oder ganze Strophen von seiten der Menge unterbrochen werden, oder indem das Volk die Pausen des Vorsängers nach kleineren oder größeren Absätzen oder auch nach Tiraden durch wiederholte Zurufe ausfüllt. Dieselben sollten wohl ursprünglich nur die durch den Vortrag geweckte Stimmung der Lust oder des Schmerzes zum Ausdruck bringen, wurden aber mit der Zeit zu stehenden Formeln, welche auch bei Liedern mit verschiedenem Inhalt angewendet wurden und auf diese Weise sich zu konventionellen Akklamationen gestalteten. So fiel nach dem Sologesange beim Vortrage der altgriechischen Dichtungen der Chor mit einem Refrain ein. Gerade beim äschyleischen Chorliede sind die sog. rhythmischen Ephymnien charakteristisch, welche aus einigen Kola bestehen und einen Nachgesang bilden, der am Schlusse mehrerer Strophen wiederkehrt und dieselben dadurch nach ihrer rhythmischen und musikalischen Seite eng miteinander verknüpft[2]. Die ephymnischen und meshymnischen Ausrufe ἰήϊε Παιάν, ὦ

[1] Agnus Dei in confractione corporis Domini a clero et a populo cantari Sergius constituit, ut dum praeparatur ad dispensandum corpus Dominicum, rogent accepturi, quatenus ille, qui pro eis oblatus est innocens, faciat eos salubriter pignora salutis aeternae accipere. Walafr. Strabo, De reb. eccl. c. 22.

[2] Gleditsch, Metrik der Griechen u. Römer (Handb. der klass. Altertumswissenschaften von J. v. Müller II[3] 3 [1901], 219). Vgl. insbesondere die Darlegung über den glykoneischen Hymnus des Aristonoos 183.

Διθύραμβε, ἰὼ Βάκχε, αἲ αἲ τὸν Λίνον oder τὸν Ἄδωνιν oder Ὑμὴν ὦ Ὑμέναι ὦ gehören wesentlich zu den ältesten chorisch-orchestischen Festliedern der Griechen [1]. Durch diese eingestreuten Akklamationen wurde die lebendige Vortragsweise solcher Gesänge, welche gewöhnlich amoibäisch, d. h. im Wechsel von zwei Chören stattfand, noch mehr gesteigert. Ein anschauliches Bild hiervon gewährt der im November 1893 bei den französischen Ausgrabungen in Delphi aufgefundene zweite Hymnus an Apollon, welcher hier um so mehr eine Stelle finden mag, als er ebenso wie der erste Päan wegen seiner melodischen Fassung das größte Interesse in Fachkreisen wachgerufen hat [2]. Er war wohl nicht durchweg für Solovortrag bestimmt, vielmehr ist aus Einzelheiten des Textes und aus der nahezu symmetrischen Gruppierung der verschiedenen Abschnitte auf Wechselgesang mit allgemeinem Chorrefrain zu schließen. Insbesondere ist auf letzteren am Schlusse des vierten Teiles hingewiesen, wenn es daselbst heißt, daß die ganze Schar der Festgäste in die heiligen, von der goldenen Kithara und der Lotosflöte begleiteten Opfergesänge miteinstimmt [3]. Auch die „versus fescennini" [4] der Römer waren durch den Refrain ausgezeichnet, und die griechischen und römischen Kunstdichter bieten, besonders soweit sie den Volkston nachzuahmen suchten, viele Beispiele. Es ist daher nicht zu verwundern, daß der Refrain in den Nationalpoesien der Vulgärsprachen fast ebenso früh auftritt, als die noch erhaltenen Denkmäler zurückreichen; nur ist die Wiederholung gewisser Worte oder Verse so verschieden, daß sich gewisse Regeln hierfür kaum aufstellen lassen [5].

---

[1] Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen u. Leiche (1841) 19; Gleditsch, Metrik 204 f. [2] Vgl. Gevaert, La mélopée etc. Appendice 395 f.

[3] Ausgabe von C. Janus, Musici Script. Graeci. Suppl. (1899) 27. Auch in den um 828 v. Chr. gedichteten Päan des Lokrers Philodamos auf Dionysos, herausg. von Weil, Bull. de corr. hell. XIX (1895) 393 ff sind Ephymnien und Mesohymnien des Gesamtchores eingeflochten.

[4] Über ihre Entstehung und Bedeutung s. Schanz, Geschichte d. römischen Literatur [2] I (1898) 17 f.

[5] Fr. Goebbel (De Ephymniorum apud Graecos et Romanos rationibus, 1858) gibt eine große Menge solcher Ephymnien aus dem Liederschatze verschiedener Völker an.

Der christlich liturgische Responsoriengesang knüpfte geschichtlich an die im Tempel und in der Synagoge übliche Singweise an und führte, wie besonders aus den orientalischen Liturgien zu ersehen ist, zu einem großen Reichtum von kurzen Gesangsformeln. Infolge dieser engen Verbindung mit dem Ritus erscheint er nicht als etwas Gemachtes oder Aufgedrungenes, sondern absichtslos und freigestaltet, bedingt durch das Gesetz, welches den christlichen Kult in der Entfaltung seiner Elemente von innen heraus beherrscht. Je mehr die Gläubigen zur aktiven Teilnahme an den Kultakten bei der Opferfeier, beim Stundengebete und bei außerordentlichen Festlichkeiten herangezogen werden sollten, desto näher lag es auch, ihnen einzelne Gesänge zu überlassen, soweit die Kenntnis des Textes und eine gewisse Fertigkeit im Gesange dies ermöglichten. Nun hat aber der Volksgesang, auch wenn er die einzelnen Bestandteile eines Kultaktes mit der Macht der Töne begleitet, seiner Natur nach nicht die Initiative zu ergreifen, sondern besteht wesentlich in der Entgegnung auf die Gabe, welche der gottmenschliche Liturg durch seinen Stellvertreter der Gemeinde darbietet. Daraus ergibt sich der responsorische Gesang von selbst als eine ungekünstelte, natürliche Form, welche der Liturgie, als einer gemeinsamen gottesdienstlichen Tätigkeit von Haupt und Gliedern, entsprungen ist. Zumal bei der Opferfeier, als einem für das Volk und im Zusammenschluß mit demselben vollzogenen gottesdienstlichen Akt, wendet sich der Liturg mehrmals an das Volk, um zur Gebetsgemeinschaft einzuladen oder dieselbe durch ein „Amen" oder eine andere Formel zu besiegeln. Dieser lebendige Anschluß des Volkes an die liturgischen Handlungen mußte besonders im Stadium der reicheren Ausstattung die Liturgie mit Gebeten und Gesängen auch zu mannigfachen Responsorien führen, wie uns solche vorzugsweise in den syrischen und koptischen Liturgien begegnen. Von besonderer Bedeutung war die responsorische Singweise für die Psalmodie beim Offizium und in der Messe. Die Vorsänger sangen die einzelnen Psalmverse, während das Volk

durch Wiederholung gewisser Versteile oder auch vollständiger Verse antwortete. Diese Singweise empfahl sich vorzugsweise für eine Zeit, als Inhalt und Melodie der Psalmen noch weniger Verbreitung gefunden hatten; sie war daher in den ersten Jahrhunderten, wie es scheint, ausschließlich in Übung; die Antiphonie hingegen, welche den Psalmengesang auch bei größerer Beteiligung schneller fortbewegt, nicht so leicht ermüdet, die Aufmerksamkeit anspannt und den Gesang anziehender gestaltet, tritt erst vom 4. Jahrhundert an auf.

b) Amen.

Zu den gebräuchlichsten gesungenen Responsorien gehörte das vom jüdischen Ritus entlehnte „Amen", welches vom Volke den Eulogien beigefügt wurde. Eine Vorstellung dieser Art des Respondierens gewähren die Einleitungsformeln in den paulinischen Briefen, welche augenscheinlich nicht erst für diesen Zweck gebildet wurden, sondern den verschiedenen, in freier oder auch in traditioneller Form abgefaßten Segenssprüchen beim Gottesdienste entnommen sind[1]. Und wenn der Apokalyptiker seine Offenbarungen unter den formgebenden Eindrücken des Sonntagsgottesdienstes niederschrieb, so ist um so mehr anzunehmen, daß die dort mit dem „Amen" abgeschlossenen Segensformeln (1, 4; 7, 10 12) kultischen Gepflogenheiten entlehnt sind. Auch die am Ende von Gebeten beigefügten Doxologien, welche in Röm 9, 5; 11, 36; Phil 4, 20; Offb 1, 6 aufbewahrt sind und in mannigfachen Wendungen in den Acta Ioannis[2] und in koptisch-gnostischen Werken begegnen, wurden von der Gemeinde mit „Amen" bekräftigt. In unzähligen Fällen diente es sodann beim Stundengebet am Schlusse der Psalmen und in der Liturgie[3] zur An-

---

[1] Eingehend handeln hierüber Dalman, Worte Jesu I (1898) 158 und Goltz, Gebet in der ältesten Christenheit 160.

[2] Bonnet, Acta apost. apocr. (1898) II 1, c. 94, p. 197.

[3] Einer alten Sitte zufolge antwortete das Volk auf die Konsekrationsworte des Liturgen mit „Amen" (Iust., Apol. I, c. 67; Dionys. Alex., Ad Xystum bei Euseb., Hist. eccl. 7, 9, 4 f und die orientalischen Li-

eignung des Gebetsinhaltes und zum feierlichen und freudig ausgesprochenen Zeugnisse für die Erfüllung der in Christus gegebenen göttlichen Verheißungen. Daher bezeichnet es Hilarius von Poitiers mit Recht als „responsio devotae concionis" [1], und Hieronymus vergleicht den kräftigen Gesang dieses Responsoriums in den christlichen Kirchen mit dem himmlischen Donner [2].

c) Alleluja.

Gleich dem hebräischen „Amen" wurde auch das im synagogalen Ritus oft wiederkehrende „Alleluja" zu einem echt volksmäßigen Responsorium, welches diesen Charakter noch heutzutage in einer ganzen Reihe deutscher Kirchenlieder offenbart. Nach Tertullian pflegten die Gebetseifrigen schon von altersher aus eigenem Antriebe diese Jubelmelodie den Psalmen beizufügen [3]; in der Liturgie begegnet dieselbe erst später, und zwar in den einzelnen Riten an verschiedenen Stellen: in Rom verband man den Allelujagesang mit dem letzten Vers des Gradualpsalms, im Orient und nach dem gallikanischen Ritus sang man das „Alleluja" erst nach dem Evangelium oder bei der Darbringung der Opfergaben [4]. Nach ihrer musikalischen Struktur bestand diese Gesangsformel ursprünglich wohl in einer kadenzierten Klausel, welche sich aber schon ziemlich frühzeitig von den Psalmen und Antiphonen loslöste und zu einer selbständigen refrainartigen Melodie pneumatischen Charakters entwickelte, bis sie später zu einem eigenen melodisch reich ausgestatteten Gesangsstück fortgebildet und als „cantus alleluiaticus" in langgezogenen Jubelmelodien zwischen die einzelnen Psalmverse und Liederstrophen eingeschoben

---

turgien); nach der Didache 10, 6 unmittelbar vor Empfang der Eucharistie; bei der Austeilung der heiligen Gestalten nach den Zeugnissen von Cyrill. Hierosol., Cat. myst. 5, 21; Can. Hippol. c. xix, §§ 146 147; im Briefe des Cornelius an Fabius (Euseb. a. a. O. 6, 43, 18 f) und Const. Apost. 8, 13; ebenso im Abendlande. Vgl. hierüber Hoppe, Epiklesis (1864) 245.

[1] In Ps. 65. [2] In Gal. l. 2. Praefatio. [3] De oratione c. 27.

[4] Duchesne, Origines du culte chrétien 114.

wurde. Augustinus und Paulinus von Nola[1] scheinen eine eigene Gesangsformel des „Alleluja“ bereits zu kennen. Ersterer unterscheidet ausdrücklich den Gesang mit untergelegtem Text von einem Iubilus ohne Worte, der die Stimme des in Freude aufgelösten Herzens ist und in der unermeßlichen Weite des Jubels die Grenzen der Silben nicht kennt[2]. Bei diesem in den Gotteshäusern heimischen Allelujagesang, der in seinen verschiedenen Modulationen den Charakter der einzelnen Feste zum Ausdruck brachte, konnten die Sänger ihr ganzes Können entfalten; aber auch das Volk hatte daran seinen Anteil, vermutlich durch responsorienartiges Wiederholen kleinerer Melodiegruppen. Cassiodor bezeugt ausdrücklich diesen Wechselgesang zwischen dem Chor und dem Volke, der sich in beständig ändernden Melismen erneuert[3], und nach Amalarius bestand diese Übung sogar noch im 9. Jahrhundert, indem das Volk in die Allelujaweisen miteinstimmte, die den Antiphonen der 3. Nokturn des Weihnachtsoffiziums beigefügt sind[4]. Vom Gotteshause zog die Allelujamelodie hinaus auf Straße und Feld, wurde zum Jubelruf bei Prozessionen[5], zum Freudengesang der Kinder, Hirten und Schiffer und zum Schlachtenruf der Krieger. Augustinus vergleicht den

---

[1] Hinc senior sociae congaudet turba catervae
Alleluia novis balat ovile choris.

Ep. 12 ad Severum.

[2] Qui iubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis: vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest exprimentis affectum, non sensum comprehendentis. Enarr. in Ps. 99 (Migne, P. lat. XXXVII 1272). Ähnlich Enarr. in Ps. 32 (XXXVI 283). Auch Hieronymus definiert den Iubilus als einen Gesang ohne Worte, Silben und Buchstaben. In Ps. 32 (Migne, P. lat. XXVI 970).

[3] Hoc ecclesiis Dei votivum, hoc sanctis festivitatibus decenter accommodatum. Hinc ornatur lingua cantorum; istud aula Domini laeta respondet et tamquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur. In Ps. 104 (Migne, P. lat. LXX 742). Vgl. In Ps. 105 (LXX 753).

[4] De Ordin. Antiph. c. 15 (Migne, P. lat. CV 1271).

[5] Als sich Porphyrius, Bischof von Gaza († um 419), zur Grundsteinlegung der Kirche Eudoxiana begab, sang das Volk nach den einzelnen Versen von Psalm 94 und anderer Psalmen den Allelujarefrain. Vita s. Porphyrii ed. Haupt 205 f.

Allelujarefrain mit dem Zuruf der Matrosen (celeusma oder celeuma) bei der Begegnung auf hoher See[1]. Hieronymus berichtet in seiner anziehenden Schilderung vom idyllischen Leben der christlichen Landbewohner in der Umgebung des Klosters von Bethlehem, daß der Landmann hinter dem Pfluge das „Alleluja" singt, und Schnitter und Winzer mit Psalmengesang sich die Arbeit versüßen. Diese Gesänge, bemerkt er launig, sind in dieser Gegend die Liebeslieder[2]. Auch Gregor d. Gr. jubelt darüber, daß die Angelsachsen durch die Bemühungen seiner Glaubensboten dazu gebracht wurden, das hebräische „Alleluja" zu singen[3]. Diese Eigenschaft eines eigentlichen Refrains bewahrte das „Alleluja" auch im älteren sog. „cantus alleluiaticus", wenn es nach dem Psalmverse des Gradualresponsoriums wenigstens dreimal, bei mehreren Versen aber nach jedem einzelnen gesungen wurde[4]. Ebenso drückt sich dieser Charakter in der Einschaltung des „Alleluja" nach den einzelnen Strophen von Sequenzen[5] und Volksliedern in der Vulgärsprache[6] aus. So kann Kardinal Pitra mit Recht die Geschichte des „Alleluja" an sich schon als ein Lied bezeichnen[7].

---

[1] Adsit nostra tutela Christi gratia, celeuma nostrum dulce cantemus Alleluia. De cant. nov. c. 2.

[2] In Ps. 32 (Migne, P. lat. XXVI 970).

[3] Moral. l. 27, c. 11 (Migne, P. lat. LXXVI 411).

[4] Tommasi, Opp. IV. Praef. XIII. Daher galt für die Einschaltung des „Alleluja" die Regel: Hinc generatim dici posse iuxta ritum veterem arbitramur, ut quotiescunque versum habeat Alleluia, repeti ipsum debet. Ders., Opp. V XXIII. Vgl. Martène, De antiq. eccl. rit. III, l. 4, c. XXV: De Alleluia.

[5] Vgl. die von Gerbert (De cantu etc. I 414) angeführte Sequenz für den Sonntag vor Septuagesima: Cantemus cuncti melodum nunc „Alleluia". Über die um die Mitte des 9. Jahrhunderts gebräuchlichen Alleluja-Tropen s. Blume-Dreves, Analecta hymnica XLVII (1905) 6 ff.

[6] Vgl. z. B. Leisentritt, Catholisch Gesangbuch I (1584) 30 31 48 u. ö. Schöne alte Catholische Gesang und Rüff auf die fürnemste Fest des Jars. . . .[3] (1581) 65 66 67 108 u. ö. Ferner den Osterliederzyklus bei W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen I (1886) 502—571. Auch in die weltlichen Volkslieder ging dieser Refrain über. Siehe Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen u. Leiche (1841) 195.

[7] Bei Cabrol, Le livre de la prière antique (1900) 63.

d) Die psalmodischen und außerbiblischen Ephymnien.

Aus den früher angegebenen Gründen mußte die responsorische Singweise ganz besonders geeignet erscheinen für die Psalmodie, welche bei allen Kultakten eine hervorragende Stellung einnahm. Denn diese Form des Psalmengesanges ermöglichte nicht nur eine rege und allgemeine Beteiligung des Volkes, sondern bot auch den Vätern Gelegenheit zu homiletischen Exkursen über den Inhalt der Responsorien, welche vom Volke als Chorrefrain gesungen wurden. Eine ziemlich genaue Vorstellung dieser ursprünglichen Art der Psalmodie gewährt die von Philo gegebene Schilderung der gottesdienstlichen Versammlungen der Therapeuten[1]. Mögen hier unter Philos Maske mönchische Bestrebungen der nachphilonischen Zeit verherrlicht werden[2] oder mögen darin, wie die Verteidiger der Echtheit dieser Schrift zu beweisen suchen, jüdische Aszeten geschildert werden, welche aus den Kreisen der Schriftgelehrten in der Diaspora hervorgegangen waren[3], jedenfalls werden hier Zustände dargestellt, welche vor Eusebius wirklich bestanden. Einen Vergleich des hier erwähnten gottesdienstlichen Gesanges mit der kirchlichen Psalmodie legt aber dieser Schriftsteller selbst nahe, wenn er ausdrücklich beifügt, daß in den christlichen Kirchen in ähnlicher Weise gesungen werde[4]. Bei der an jedem 50. Tage mit Reigentanz und geistlichen Gesängen gefeierten Pannychie (§§ 5—11), deren Beschreibung der Verfasser drei Fünftel der ganzen Schrift widmet, versammeln sich die Männer zur rechten, die Frauen zur linken Seite. Nach beendigter Lesung und Erklärung

---

[1] De vita contempl. ed. Mang. II 471—486.

[2] Lucius (Die Therapeuten u. ihre Stellung in der Geschichte der Aszese, 1879) sucht nach dem Vorgange von Grätz und Jost nachzuweisen, daß es sich hier um christliche Mönche handelt.

[3] Massebian, Le traité de la vie contemplative et la question des Thérapeutes (1888). Wendland, Die Therapeuten und die philonische Schrift vom beschaulichen Leben (Abdruck aus dem XXII. Suppl.-Band d. Jahrb. f. klass. Philologie [1896] 695—772).

[4] Euseb., Hist. eccl. 2, 17.

der Heiligen Schrift erhebt sich ein Sänger und stimmt einen von ihm selbst oder von älteren Dichtern aus der Gesellschaft verfaßten Lobgesang an. Bei all diesen Solovorträgen singen die Teilnehmer nur die Endsilben der Verse mit. Nach der Mahlzeit teilt sich die Versammlung wieder in einen Männer- und Frauenchor, singt in allen Silbenmaßen und Weisen bald antiphonisch bald symphonisch geistliche Lieder und vereinigt sich zuletzt nach dem Vorbilde der israelitischen Siegesfeier am Roten Meere zu einem Chore [1]. Aus diesem Berichte ist zu ersehen, daß die alten und neuen, in verschiedenen Metren abgefaßten Hymnen der Therapeuten als Solo- und Chorgesänge, letztere teils im Wechselgesange teils mit respondierendem Refrain vorgetragen wurden. Wenn Eusebius diese Schilderung auch für die christlichen Versammlungen gelten läßt, so ist das mit der von ihm selbst gegebenen Einschränkung zu verstehen, daß der Vorsänger einen Psalm vorträgt, und die ganze Versammlung nach jedem einzelnen Verse antwortet, nicht aber in dem Sinne, als ob schon damals auch die antiphonische, symphonische und hypophonische Weise in den christlichen Kirchen üblich gewesen wäre.

Die bei den Vätern üblichen technischen Bezeichnungen für den Refrain und das Responsorium sind ἀκροτελεύτιον [2], ἀκρόστιχον, ὑπακοή [3], ἐφύμνιον, ὑποψάλλειν, ὑπηχεῖν, ὑπακούειν (succinere, succentus, respondere). In der heidnischen Profanpoesie waren hierfür noch andere Namen im Gebrauch, wie ἐπῳδή, ἐπιμελώδημα, ἐπιφωνήματα, ἐπιφθέγματα u. a., welche jedoch wegen ihres Anklanges an die heidnischen Hymnen und Gesänge von den

[1] In ähnlicher Weise wurde der von den Priscillianisten an die Stelle von Mt 26, 30 eingesetzte Lobgesang und der in einem gnostischen Mysterienbuch geschilderte Reigengesang ausgeführt. Vgl. S. 98 f.

[2] Über die etymologische Bedeutung siehe Étienne, Thesaurus linguae graecae unter dieser Bezeichnung und Pitra, Iur. eccl. Graec. hist. et monum. I 204.

[3] Zur Zeit werden mit ὑπακοαί manchmal die στιχηρά bezeichnet, die nach dem Evangelium beim nächtlichen Gottesdienste anstatt der Kathismen gesungen und wegen ihrer Beziehung zum Geheimnis der Auferstehung Christi stehend angehört werden. Rajewski, Euchologion (1861) LXI.

christlichen Dichtern gemieden wurden [1]. Die alte lateinische Übersetzung der Apostolischen Konstitutionen [2] versteht unter ἀκροστίχια nicht die Schlußteile der Psalmverse, welche dem Sologesange des Psalmisten vom Volke responsorisch beigefügt wurden, sondern die Anfangsworte; ein Irrtum, der wahrscheinlich durch die im Abendlande im 9. und 10. Jahrhundert (Notker Balbulus, Hartmann, Ratpert) gebräuchliche Wiederholung der ersten Worte einzelner Verse veranlaßt wurde [3]. Wenn aber Cotelerius in der Erklärung zu dieser Stelle den Refrain auf die Schlußworte der Psalmverse oder auf gewisse doxologische Formeln einschränkt, so stehen dieser Anschauung viele Zeugnisse entgegen, wonach das Ephymnion auch aus einem ganzen Psalmverse besteht.

Da diese Singweise charakteristisch ist für den altchristlichen Volksgesang und zugleich erklärt, wie jung und alt am Psalmengesange bei den Vigilien und in der Liturgie sich mit Leichtigkeit beteiligen konnte, so sollen mehrere dieser psalmodischen Akroteleutien hier angeführt werden.

Athanasius ließ, während er in der Kirche Theonas in Alexandrien von Syrian und seinen Soldaten umlagert wurde, vom Diakon den Psalm 135 singen, während das Volk nach jedem Verse den Refrain „Quoniam in aeternum misericordia eius" einlegte [4], ein schon in der alten Synagoge übliches Akrostichon, da dieser Psalm zum großen Hallel zählte. Chrysostomus, welcher mit Vorliebe die Akroteleutien zum Gegenstand erbaulicher Erklärung macht, bezeichnet Psalm 41, 2 (Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus) als solches Responsorium [5]. Diese Einschaltung

---

[1] Vgl. Pitra, Anal. s. I (1876) 421. Zutreffend ist auch die von Suidas (Lexikon) u. a. bezeugte Benennung ἀνακλώμενον, d. i. Reflex oder Gegengesang.

[2] Καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω. Constit. Ap. l. 2, c. 57. Ed. Cotelerii I (1700) 292.

[3] Belege für diese Gedichtgattung siehe bei Canisius, Antiquae lectiones II (1725) III 190 ff.

[4] Apolog. de fuga n. 24 (Migne, P. gr. XXV 676).

[5] In Ps. 41 (Migne, P. gr. LV 166).

nach jedem Verse ist von Theodoret ausdrücklich bezeugt[1] und empfahl sich auch zum Zwecke fester Einprägung in das Gedächtnis. Denn die Akroteleutien sollen von den des Lesens kundigen Besitzern von Psalmenabschriften zu Hause ernstlich betrachtet und von solchen, welche nicht über Bücher oder nicht über die nötige Zeit zum Lesen verfügen, während des Tages öfters, insbesondere bei Versuchungen wiederholt werden[2]. Aus diesem Grunde wurden zumeist Verse mit sentenzartigem oder doxologischem Inhalte ausgewählt, aber auch solche, die dem Charakter des Kirchenjahres oder dogmatischen Tendenzen entsprachen. So wurde der schon vor Chrysostomus übliche Psalmvers 117, 24 (Haec est dies, quam fecit Dominus, exsultemus et laetemur in ea)[3] zur Osterzeit öfter gesungen[4], und Psalm 144, 15 (Oculi omnium in te sperant Domine etc.) gehörte zu den Liedern der Neugetauften[5]. Ebenso bedienten sich die Arianer zum Zwecke häretischer Propaganda bei ihren Gebetsversammlungen, welche sie unter Kaiser Theodosius († 395) außerhalb Konstantinopel abhalten mußten, eigens verfaßter Akroteleutien[6]. Ein anderes Beispiel solcher Responsorien ist uns in der Lebensbeschreibung des syrischen Einsiedlers Auxentius († um 470) aufbewahrt, der in der Nähe von Chalcedon unter anderem auch durch den Gesang von Troparien auf seine Anhänger einzuwirken suchte. Bouvy[7]

---

[1] Οἱ δὲ (sc. τοῦ Χριστοῦ) ... ταύτης (sc. τῆς λάρνακος) ἡγοῦντο χορεύοντες, καὶ τὴν Δαυϊδικὴν μελῳδίαν ᾄδοντες, καὶ καθ' ἕκαστον κῶλον ἐπιφθεγγόμενοι· „Αἰσχυνθήτωσαν πάντες οἱ προσκυνοῦντες τοῖς γλυπτοῖς.“ Hist. eccl. 3, 6 (Migne, P. gr. LXXXII 1097).

[2] Chrysost., In Ps. 41 (Migne, P. gr. LV 166).

[3] Chrysost., In Ps. 117 (Migne, P. gr. LV 328).

[4] Greg. Nyss., Oratio I in Christi resurrect. (Migne, P. gr. XLVI 605). [5] Chrysost., In Ps. 144 (Migne, P. gr. LV 464).

[6] Πολλάκις καὶ τοιαύτην ᾠδὴν ἔλεγον· Ποῦ εἰσιν οἱ λέγοντες τὰ τρία μίαν δύναμιν; Sozom., Hist. eccl. 8, 8 (Migne, P. gr. LXVII 1536). Nicephorus, Hist. eccl. 3, 8 (CXLVI 956) scheint die Bedeutung von ἀκροτελεύτιον schon nicht mehr verstanden zu haben, da er wohl die Kämpfe der Arianer und Katholiken mit behaglicher Breite dem Sozomenus nacherzählt, von diesen Gesängen aber nichts erwähnt.

[7] Étude sur les origines du rhythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque (1886) 233 234.

hat die Ephymnien, welche aus Schriftversen und liturgischen Formeln gebildet sind, von den Worten des Einsiedlers ausgeschieden. Daraus ist zu ersehen, daß diese Responsorien weder inhaltlich noch rhythmisch im Zusammenhang untereinander stehen. Es sind fragmentarische Gesangsstücke, kurze Akklamationen, wahrscheinlich dazu bestimmt, die langen Ansprachen des Einsiedlers von Zeit zu Zeit zu unterbrechen. Am Schlusse der erbaulichen Versammlung sang er mit den Anwesenden das „Canticum trium puerorum", indem diese den Vers „Laudate et superexultate Dominum per omnia saecula" hypophonisch einschalteten[1].

Auch in der abendländischen Kirche war dieser Responsoriengesang heimisch und jedenfalls schon vor dem Wechselgesange üblich. Bereits Tertullian berichtet, daß die eifrigeren Gläubigen entweder das einfache Alleluja oder solche Psalmen, deren Ausgang sich als Responsorium eignete, ihren Gebeten anschlossen[2], und Ambrosius[3], Isidor von Sevilla[4] und Rhabanus Maurus[5] bezeugen ebenfalls den ursprünglichen Gebrauch dieser Gesangsform. Auch läßt die gallische Pilgerin Silvia aus der kurzen Art und Weise, wie sie den Responsoriengesang bei der Schilderung der Vigilfeier der Fastenzeit erwähnt, erkennen, daß ihr derselbe aus der heimatlichen Liturgie bereits bekannt war[6]. Daher bezeichnet Thomasius mit Recht in der Vorrede zu dem im Jahre 1697 zu Rom herausgegebenen Psalterium das Absingen eines Psalms mit dem Responsorium zwischen den Lesungen des Alten und Neuen Testamentes und dem Evangelium als eine alte Gewohnheit. In der römischen Kirche ist sie bestätigt durch die Festrede Leos I. am dritten Jahrestage seiner Thronbesteigung[7],

---

[1] Vita s. Auxentii c. 47 (Migne, P. gr. CXIV 1416).

[2] De oratione c. 27.

[3] In Hexaëm. l. 3, c. 5, n. 23 (Corp. Script. eccl. lat. XXXII I 75).

[4] De off. eccl. 1, 8. [5] De instit. cleric. c. 51.

[6] Sie bedient sich des Ausdruckes „responduntur psalmi" oder ähnlicher Bezeichnungen, ohne die Ausführung dieser Psalmodie näher zu charakterisieren. Peregr. Silviae ed. Geyer 85 f.

[7] Serm. 3, c. 1 (Migne, P. lat. LIV 145).

in der mailändischen Kirche blieb diese Singweise auch noch nach Einführung des Wechselgesanges bestehen [1], und für die afrikanische Kirche tritt Augustin mehrmals als Zeuge auf. Er macht eine Anzahl solcher Responsorien namhaft, wenn er die Anfangsworte von Psalm 94, 1 (Venite exultemus), aber auch ganze Psalmverse, wie Psalm 25, 9 [2] und Psalm 29, 2 [3], als Refraingesang der Gemeinde zum Gradualpsalm des Solisten bezeichnet.

Augustin selbst schuf in dem bekannten „Psalmus contra partem Donati“ [4] ein akrostichisch geformtes Lied, an dem sich das Volk mit einem Refrain, vom Verfasser „hypopsalma“ genannt [5], beteiligte. Derselbe ist mit dem Binnenreim ausgestattet [6] und geht den 20 Strophen voraus, die nach Augustins Angabe [7] nicht metrisch, sondern rhythmisch gebaut sind, um dem Volke weniger geläufige Wörter zu vermeiden. Vermutlich enthielt auch das verloren gegangene Werk „Responsoria psalmorum“, welches nach dem Zeugnis des Literarhistorikers Gennadius [8] der Presbyter Musäus von Massilia († um 460) zusammenstellte, eine Sammlung solcher responsorischer Gradualpsalmen.

Um dem Charakter der verschiedenen Festzeiten des Kirchenjahres Rechnung zu tragen und den Gradualpsalm in eine engere Beziehung zum liturgischen Tagesgedanken zu bringen, wurden auch schon frühzeitig eigens komponierte Akroteleutien nach den einzelnen Versen eingeschoben. Auf einem dem Anfang des 4. Jahrhunderts angehörigen Papyrus der Sammlung des Erzherzogs Rainer [9] sind zwei in freiem Rhythmus verfaßte hymnenartige Gesänge erhalten, welche von Bickell als Responsorien zur Einlage in den Festpsalm der Messe bezeichnet werden [10].

---

[1] Ambros. (Expos. in Ps. 45) bezeichnet Ps 39, 1 (Exspectans exspectavi Dominum et respexit me) ausdrücklich als Responsion.

[2] Enarr. 2 in Ps. 25 (Migne P. lat. XXXVI 191).

[3] Enarr. 2 in Ps. 29 (XXXVI 216).

[4] Text bei Kayser (Kirchenhymnen usw. 246) und Migne, P. lat. XLIII 23 ff. [5] Retract. 1, 19 (Corp. Script. eccl. lat. XXXVI 1, pars 2, 96 f).

[6] Omnes qui gaudetis pace, modo verum iudicate.

[7] A. a. O. [8] De vir. ill. c. 79.

[9] Vgl. K. Wessely in der Österr. Monatsschrift f. d. Orient (1884) 152.

[10] Mitteilungen aus d. Papyrus-Sammlung des Erzherzogs Rainer (1887), Bd II u. III.

Von den beiden Texten dieses Schriftstückes, welches noch Spuren des Gebrauches beim Gottesdienste trägt, ist der längere für Epiphanie[1], der kürzere vermutlich für die Vigil dieses Festes[2] bestimmt, an welcher nach dem koptischen Kalender das Gedächtnis des heiligen Täufers begangen wird. Während der letztere Refrain nach jedem Psalmvers eingeschaltet wurde, scheint der erstere nach Bickells Vermutung abschnittweise in den Festpsalm 32 (33) eingereiht worden zu sein und würde, wenn die Deutung der Worte τῷ und οὐ zutrifft, eine Vorstellung altchristlichen Responsoriengesanges gewähren. Nach den ersten fünf Versen sang das Volk jedesmal den ersten mit ἐξ οὐρανοῦ schließenden Teil des Ephymnion, nach den folgenden zehn Versen den zweiten Teil und vom 16. Verse ab das letzte Drittel des Responsoriums, welches auch in der Hinsicht bemerkenswert ist, daß hier die Doxologie, welche im 4. Jahrhundert allgemein den Psalmen beigefügt wurde, noch als Bestandteil des Festrefrains erscheint und den Hirten in den Mund gelegt ist. Ähnliche Beispiele responsorischer Einlagen weisen insbesondere auch noch die orientalischen Liturgien auf. So wird in der byzantinischen Liturgie der Gesang der ersten zwei Antiphonen (τὰ ἀντίφωνα), welche mit einer dritten Antiphonie dem römischen Introitus entsprechen, in der Weise ausgeführt, daß nach den einzelnen Psalmversen ein Responsorium eingeschaltet wird, worin unter Hinweis auf die Würde der Gottesgebärerin der Erlöser angefleht wird[3] bzw. der Festgedanke in einer kurzen Formel Ausdruck findet[4].

---

[1] Auf dem Recto steht folgender Text: Ὁ γεννηθεὶς ἐν Βηθλεὲμ καὶ ἀνατραφεὶς ἐν Ναζαρὲτ, κατοικήσας ἐν Γαλιλαίᾳ, εἴδομεν σημεῖον ἐξ οὐρανοῦ· (τῷ) ἀστέρος φανέντος, ποιμένες, ἀγραυλοῦντες ἐθαύμασαν. (οὐ) γονυπεσόντες ἔλεγον· δόξα τῷ Πατρὶ, ἀλληλούϊα, δόξα τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα.

[2] Auf dem Verso: Τυβὶ ἑ: Ἐκλεκτὸς ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ βαπτιστής, ὁ κηρύξας μετάνοιαν ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ εἰς ἄφεσιν τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν.

[3] Ταῖς πρεσβείαις τῆς θεοτόκου σῶτερ σῶσον ἡμᾶς. **B r i g h t m a n, Liturgies etc. 364.**

[4] **Am Osterfeste:** Σῶσον ἡμᾶς, Υἱὲ Θεοῦ, ὁ ἀναστὰς ἐκ νεκρῶν, ψάλλοντάς σοι ἀλληλούϊα; **am Pfingstfeste:** Σῶσον ἡμᾶς, Υἱὲ Θεοῦ, Παράκλητε ἀγαθέ,

e) Der Hymnenrefrain.

Wie das Volk an der Psalmodie mit einem hypophonisch eingeschalteten Vers teilnahm, so am Hymnengesange mit einem Refrain. Eine solche Mitwirkung des Volkes lag um so näher, als dieser Nachgesang schon in den für Einzel- und Chorgesang bestimmten altgriechischen Dichtungen vorgebildet war, indem der Chor nach dem Vortrage des Vorsängers mit einem Epiphthegma einfiel. Zugleich wurden die Gläubigen auf diese Weise tiefer in das liturgische Leben der Kirche eingeführt, da doch diese Hymnen dazu bestimmt waren, die durch die reichere Entfaltung des christlichen Festkreises bedingten neuen Beziehungen des christlichen Denkens und Fühlens in populärer Form auszusprechen. Inwieweit schon in der älteren alexandrinischen Zeit bis gegen Mitte des 5. Jahrhunderts in der griechischen Kirche Hymnen gesungen wurden, läßt sich nicht feststellen, da in der Periode der Bilderstürme viele altgriechische Lieder aus den liturgischen Büchern entfernt wurden, und an ihre Stelle die neue Liedergattung der Kanones trat [1]. Frische Zuflüsse erhielt aber der Volksgesang durch die eigentliche Hymnenpoesie, die vielleicht in den gnostischen Gesängen wurzelt und wahrscheinlich schon vom 5. Jahrhundert an zu einem reichen Liederstrome anwuchs [2]. Diese Poesie, welche die Sitte gelehrter Imitation der alten Metrik allmählich verdrängte und in der neuen Kunstform der rhythmischen Dichtung auftrat, war aus liturgischen Bedürfnissen hervorgegangen und ist besonders durch die vom Volke gesungenen Kurzzeilen am Ende der einzelnen Strophen charakterisiert. Unter dem großen Vorrat der gedruckten und handschriftlich überlieferten griechischen Kirchenlieder mögen so manche Stücke aus dem 5. Jahrhundert umlaufen, doch ist

---

ψάλλοντάς σοι ἀλληλούϊα. Daniel, Cod. liturg. IV (1853) 393 f. Vgl. Neale, Tetralog. liturg. (1849) 222 f. Eine ähnliche Antiphonie im persischen Ritus vor der Kommunion. Brightman a. a. O. 297.

[1] Stevenson, L'hymnographie de l'église grecque (Revue des quest. hist. XX [1876] 484).

[2] Krumbacher, Geschichte d. byzant. Literatur 662.

wegen der Fülle des weit zerstreuten und ungeordneten Materials eine Datierung dieser Gesänge und eine nähere Angabe ihrer verschiedenen Formen nicht möglich. Eine Vorstellung von dem Refraingesang gewährt übrigens schon das Jungfrauenlied des hl. Methodius († um 311), wenn dasselbe auch ebensowenig für den liturgischen Gebrauch bestimmt war wie die der schulgemäßen Stilgattung angehörigen poetischen Erzeugnisse des Clemens von Alexandrien, Gregor von Nazianz, Synesius u. a., welche in der Metrik der klassischen Tradition folgten. Unter dem Einflusse der παρθένεια des Alkman und Pindar entstanden, ist dieser Hymnus in seinem Strophenanfang durch die 24 Buchstaben des Alphabets gekennzeichnet. Die Jungfrau Thekla besingt in prächtiger lyrischer Form die Virginität, indem sie die Vorbilder und Symbole dieser Tugend aus dem Alten und Neuen Bunde vorführt, während die übrigen Jungfrauen, zur Rechten und Linken derselben stehend, jede der 24 Strophen mit dem Refrain beantworten:

ἁγνεύω σοι καὶ λαμπάδας φαεσφόρους κρατοῦσα
νυμφίε, ὑπαντάνω σοι[1].

Aus dem reichen Bestande des griechischen Kirchenliederschatzes sind sodann für den responsorischen Gesang besonders zwei Arten erwähnenswert, die mit κοντάκιον bezeichnete Singweise und die Kanones. Unter ersterer ist ein Hymnus zu verstehen, der aus einer Reihe von oft 20 bis 30 gleichmäßig gebauten Strophen (τροπάρια) besteht, denen als Einleitung eine, seltener zwei, sehr selten drei kleinere Strophen von verschiedenartigem Bau vorausgeschickt sind[2]. Alle diese

---

[1] Vgl. Christ et Paranikas, Anthologia graeca carminum christianorum (1871) LXIX; Bouvy, Les origines etc. 35—37; Meyer, Anfang und Ursprung der latein. und griech. rhythmischen Dichtung (Abhandl. d. philos.-philol. Kl. d. k. bayr. Akademie d. Wissensch. München XVII 2 [1885], 311). Krumbacher, Gechichte d. byzant. Literatur 658.

[2] Krumbacher a. a. O. 695. Der gegenwärtige Sprachgebrauch bezeichnet mit τροπάριον jedes kürzere Gedicht. Christ a. a. O. LXVIII; Pitra, Hymnographie etc. 84; Nilles, Kalendarium manuale utriusque ecclesiae I (1896) LIX.

Strophen haben den gleichen, regelmäßig ein bis zwei Kurzzeilen umfassenden Refrain. Im ersten Bande der Analecta hat Pitra fast nur Lieder dieser Gattung veröffentlicht. Seltener erscheinen diese Nachgesänge schon in den Kanones, welche seit Andreas von Kreta (etwa 650—720) ein neues Stadium der griechischen Kirchenpoesie einleiteten. Diese sind aus acht oder neun verschiedenen Liedern mit wechselndem Versbau zusammengesetzt und bestanden ursprünglich aus mehreren, später meistens nur aus drei bis vier Strophen.

Bei der großen Langatmigkeit dieser vom Chore vorgetragenen Gesänge waren die Ephymnien ein treffliches Mittel, Ruhe und Aufmerksamkeit im Volke zu erhalten. Dieses verstand auch noch immer insoweit die liturgische Sprache, daß es sich an den gottesdienstlichen Gesängen auf solche Weise beteiligen konnte. Die offizielle Kirchensprache bis zum Ausgange des byzantinischen Zeitalters war zwar vorwiegend die Sprache der Schule, doch hatten sich in die für Volkskreise bestimmten Schriften, Legenden und Gesänge manche Eigentümlichkeiten der Volkssprache eingemengt, wie sich auch die späteren Meloden der byzantinischen Kirche, insbesondere Romanus, Sophronius und Johannes von Damaskus in ihrer Schreibart mehr dem volksmäßigen Verständnis näherten [1]. Für die Ausbildung dieser Troparien und Kanones scheint aber außer der dem Orientalen eigentümlichen Vorliebe für das Prunkende und Mannigfaltige in den Gebets- und Gesangstexten gerade die Rücksicht auf das Volk bestimmend gewesen zu sein. Ein deutliches Zeugnis hierfür enthält ein aus dem 6. Jahrhundert stammendes, der Vaticana entnommenes Fragment [2]. Die Äbte Johannes und Sophronius berichten von dem Offizium, das sie mit dem Abte Nilus gelegentlich einer Wallfahrt zum Berge Sinai dort gebetet hatten. An der Gebetsweise des letzteren fiel ihnen

---

[1] Vgl. Krumbacher a. a. O. 702.

[2] Mitgeteilt von Pitra, Iur. eccl. graec. hist. et monum. I 220, § 17. Vgl. Christ, Beiträge zur kirchl. Literatur der Byzantiner (1870) 28 ff 31 32.

auf, daß er bei der Vesper des Sonntags weder zu Psalm 140 noch zum Hymnus Φῶς ἱλαρόν Troparien singe; ebensowenig bediente er sich irgend welcher Gesänge in der Form von Responsorien, größeren Antiphonen oder Hymnen (καθίσματα ἀναπαύσιμα), noch fügte er dem Gesange der drei Jünglinge (Benedicite) ein Troparion bei. Nilus erklärte in längerer Rede den Unterschied hinsichtlich der Gebetsliturgie zwischen den Mönchen einerseits und den Kantoren, Lektoren, Subdiakonen, Diakonen und Priestern anderseits und motivierte den von letzteren gepflegten feierlichen Gesang von Hymnen, Antiphonen und Troparien damit, daß sich das Volk daran responsorisch (succinente populo) beteiligen kann. Das beschauliche, der Übung der Bußgesinnung dienende Leben der Mönche in klösterlicher Abgeschiedenheit erschien ihm daher für Gesänge mit reichem poetischen und melodischen Schmucke nicht geeignet, während solche Rhythmen in den bischöflichen Kirchen gerade zur reicheren Entfaltung der Gebetsliturgie und zur Erbauung des Volkes dienten. Eine ähnliche Anschauung über den Zweck und Wert solcher Gesänge spricht sich auch in der noch ins 4. Jahrhundert hinaufreichenden Erzählung des Abtes Pambo aus[1]. Auch dieser belehrte den von ihm nach Alexandrien gesandten Jünger, welcher die in der Markuskirche gehörten Troparien und Kanonlieder auswendig gelernt hatte, um sie in die klösterliche Einsamkeit zu verpflanzen, daß solche Weisen nur des Volkes wegen gesungen werden und daher nicht für Mönche taugen.

Da die Ephymnien dieser liturgischen Lieder vom Volke gesungen wurden, so sind sie nicht selten mit Ausdrücken wie βοᾶν, κράζειν, κραυγάζειν, φωνεῖν, ᾄδειν und ὑμνεῖν eingeleitet. Bezeichnend ist sodann die Kürze, mit der sie ein Glaubensbekenntnis, eine Anrufung oder eine Bitte aussprechen[2]. Diese

[1] Aus einer Wiener Handschrift mitgeteilt von Gerbert, Script. eccles. de musica I 1—4. Vielleicht ist dieser Abt Pambo identisch mit dem von Socrates (Hist. eccl. l. 4, c. 23 [Migne, P. gr. LXVII 514]) erwähnten Einsiedler der nitrischen Wüste.

[2] Nach Krumbachers Untersuchungen zu den beiden Liedern des Cyriakus auf den hl. Lazarus (Pitra, Anal. s. I 284—288) und des

den Akklamationen ähnliche Form in Kurzzeilen begegnet schon, wie Pitra nachgewiesen[1], bei den zwei Hymnen der Apostolischen Konstitutionen VII, 47 48 (vgl. VIII, 36), dem Hymnus Φῶς ἱλαρόν und andern Gesängen, welche durch Zusammensetzung von gehäuften Ephymnien gebildet sind. Daher konnten sie vom Volke leicht im Gedächtnis behalten und bei der dem Texte entsprechenden einfachen melodischen Struktur auch gesungen werden[2]. Weil sich die Ephymnien inhaltlich dem ganzen Gesange anschließen, so nehmen sie auf das Mysterium oder den Heiligen des Festes, zu dessen Verherrlichung das Lied ertönt, nicht undeutlich Bezug. In den von Pitra unter dem Namen des Romanus edierten Troparien tritt dieser liturgische Zusammenhang ganz klar hervor[3]. Auch musikalisch

---

Romanus auf den Verräter Judas (ebd. 92—100) bestand der Refrain ursprünglich in vier Zeilen und wurde erst allmählich der leichteren Beteiligung des Volkes wegen auf die Form von zwei oder einer Zeile eingeschränkt, wie sie bei den meisten Gesängen des Romanus begegnet (Sitzungsber. d. philos.-philol. u. hist. Kl. d. Akad. d. Wiss. München 1901, 698 ff). [1] A. a. O. I LXXII f.

[2] Auch das römische altehrwürdige Arvallied, welches in 24 Halbversen von den zwölf arvalischen Brüdern im Dreischritt gesungen wurde, besteht nur aus einer an die Götter gerichteten Reihe von Invokationen, wovon jede eine Verszeile füllt, die zugleich Strophe ist. Den Text siehe bei Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I (1890) 975 unter Dea dia.

[3] Z. B. lautet das Ephymnion des Weihnachtshymnus:

παιδίον νέον
ὁ πρὸ αἰώνων θεός (a. a. O. 1 ff);

im Epiphaniehymnus:

ἦλθες, ἐφάνης,
τὸ φῶς τὸ ἀπρόσιτον (16 ff)

oder auch letztere Zeile allein; im Hymnus zu Ehren Adams und des heiligen Vorläufers:

τὸν φανέντα
καὶ φωτίσαντα πάντα (23 ff);

im Hymnus für das Fest Occursus D. N. I. Chr. am 2. Februar (vgl. Nilles, Kalendarium etc. I 91):

ὁ μόνος
φιλάνθρωπος (28 ff).

Sehr häufig kehrt bei den Totengesängen das Alleluja wieder, z. B. 44 ff 242 ff.

müssen sich diese Ephymnien dem Gesange der einzelnen Strophen angeschmiegt haben, vielleicht unter Zugrundelegung einer stereotypen Formel, welche vom Chor bereits vorgesungen war und sich melodisch insbesondere an die dem Ephymnion unmittelbar vorausgehende Tongruppe anschloß. Eine solche melodische Gestaltung läßt schon das feine griechische Gefühl erwarten und wird auch dadurch nahegelegt, daß die Zurufe des Volkes an die Kaiser bei Festzügen (δοχεῖα, χορευτικά, δρομικά, φωναί) [1], die den Kitharöden gespendeten Beifallsbezeugungen [2] und die Akklamationen bei der Wahl und Konsekration der Bischöfe [3] und bei den Konzilien [4] an bestimmte Weisen gebunden waren. So erhielt sich im Refraingesang, der noch im Mittelalter von den Griechen gepflegt wurde [5], die Beteiligung des Volkes am liturgischen Gesang als altes Erbe fort. Auch dürfen vielleicht in ihm die ersten Ansätze zu den späteren Kirchenliedern in ähnlicher Weise erblickt werden, wie in den sog. Leisen, welche tiefer als ein anderes heiliges Motiv mit dem religiösen Volksleben des deutschen Mittelalters verwachsen waren, die Anfänge unseres kirchlichen Volksgesanges zu erkennen sind.

Im Zusammenhang mit diesem in der griechischen Kirche üblichen Refraingesang kann die syrische Hymnodie um so weniger übergangen werden, als neuere Forschungen den Ursprung der griechischen rhythmischen Dichtung in semitischen

[1] Caeremon. aulae Byzantinae ed. Bonn 383.

[2] Et plebs quidem urbis, histrionum quoque gestus iuvare solita, personabat certis modis plausuque composito. Tacitus, Annal. l. 16, c. 4.

[3] August., Ep. 212, al. 110 (Migne, P. lat. XXXIII 966 ff).

[4] Mansi (Coll. Conc. VI 935 975; VII 47—50 u. ö.) gibt als solche Akklamationen teils liturgische Formeln, wie „Sanctus Deus, sanctus immortalis, miserere nobis", teils Glückwünsche für den Kaiser an. Als Augustinus auf der Synode zu Hippo (426) den Heraklius als seinen Koadjutor vorstellte, ertönte der dreimalige Ruf: „Deo gratias, Christo laudes", dem zum Schlusse noch beigefügt wurde: „Exaudi nos, Christe, vivat Augustinus". August., Ep. 212 (al. 110) (Migne, P. lat. XXXIII 967).

[5] Im Tropologion des Cod. Corsinianus aus dem 11. Jahrhundert tragen mehrere Ephymnien die Überschrift: Στιχολογία τῆς ὑπακοῆς. Pitra, Hymnographie 50.

Vorbildern finden wollen. Meyer[1] und Grimme[2] leiten diese durch die christlichen Dichter eingebürgerte neue poetische Form, welche den Vers nicht auf das Gesetz der Quantität, sondern auf das Prinzip der Silbenzahl und des Akzents gründet, von der syrischen Hymnenpoesie ab. Ließe sich ein solcher Zusammenhang nachweisen, so würde auch auf die weitere Frage, inwieweit der römische Kirchengesang orientalische Elemente aufgenommen hat, einiges Licht fallen. Jedenfalls aber hat die der rhythmischen Dichtung zu Grunde gelegte Auffassung der Sprache auf die musikalische Gestaltung des römischen Choralgesanges nicht unwesentlich eingewirkt; denn damit war der Keim zu einem Gesange gelegt, der sich in verschiedenen Abstufungen vom engumgrenzten Tongebiet der Akzentuation bis zur reichen Jubelmelodie entwickelte.

Von den poetischen Werken Ephräms, welche er selbst in zwei Klassen teilt, Memre und Madrâsche, kommen hier nur die letzteren in Betracht, welche kantillierend und von mehreren Sängern vorgetragen wurden, während die ersteren nur ein einzelner, und zwar rezitierend sang. Das der Madrâschestrophe angefügte Responsorium ('Unithâ, 'Unnâjâ, Pethgâmâ)[3] besteht aus einem oder auch aus mehreren Versen, je nach der Art der Strophe, und drückt inhaltlich eine Lobpreisung oder eine Bitte aus[4]. Ist dasselbe nach allen Strophen unverändert gelassen, so bildet es den sog. konstanten Refrain, während der variierte Refrain im wechselnden Wortlaute jeder Strophe angefügt ist, der er inhaltlich, metrisch und

---

[1] Anfang und Ursprung der latein. u. griech. rhythmischen Dichtung.

[2] Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers. Mit einem Anhang über den Zusammenhang zwischen syrischer und byzantinischer Hymnenform. Collect. Friburg. II Freiburg (Schweiz) 1893.

[3] Bickell, Carmina Nisibena (1866) 32.

[4] Z. B. lautet der Refrain in einem Hymnus auf die Bekenner und Märtyrer: „Benedictus, qui magnificavit festa vestra" (Lamy, Opp. Ephr. Syr. III 652—659); in einem andern: „Benedictus, qui magnificavit praeclara eorum gesta" (ebd. III 660—666); im Hymnus zu Ehren der sieben Söhne der Samona, womit die Syrer die Mutter der sieben makkabäischen Brüder bezeichnen: „Benedictus, qui coronavit adoratores suos" (ebd. III 685—695) u. v. a.

musikalisch stets zur Vervollständigung dient. Diese Responsorien, welche nach Lamy vom hl. Ephräm selbst herrühren, soweit sie in den Handschriften des 6. und 7. Jahrhunderts vorkommen[1], wurden wohl vom Volke und nicht, wie Grimme[2] will, von wechselnden Chören gesungen. Diese Annahme wird schon nahegelegt durch die Bestimmung des Refrains, dem Volke einen gewissen Anteil am Gesange dieser Hymnen zu geben; fiel doch auch bei den griechischen Troparien, wie gezeigt worden, der Nachgesang dem Volke zu. Außerdem bezeugt der syrische Dichter Cyrillonas in dem von ihm erhaltenen Bittgesang für das Allerheiligenfest des Jahres 396 ausdrücklich das Singen von Hymnen durch Kinder und Frauen[3].

C. Die antiphonische[4] Singweise.

a) Entstehung.

Aus der Schilderung der Chronik (1 Chr 30, 20) und den Angaben einzelner Psalmen (z. B. 147, 7; 106, 48) geht hervor, daß im jüdischen Tempel der Gesang von den Leviten im Wechselchore unter Instrumentalbegleitung vorgetragen wurde. Nehemias (12, 27 ff) stellte bei Einweihung der Stadtmauern die Leviten innerhalb des Zuges, der sich zum Tempel bewegte, in zwei Chören auf; auch weist die Anlage mehrerer Psalmen auf diese Singweise hin, besonders in Psalm 135, wo das Hypopsalma zugleich die zweite Hälfte eines jeden Verses bildet und die Hypophone zugleich Antiphone ist. Ebenso wurde wohl der griechische Hymnus, den einer In-

---

[1] Opp. Ephr. Syr. III xv. Grimme (Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers, in Collect. Friburg. II, 18) vermutet unter den konstanten Refrains viele unechte Bestandteile, welche von nachträglichen Ergänzungen frühzeitig ausgefallener Verse stammen.

[2] A. a. O. 12 Anm.

[3] Bickell, Ausgewählte Gedichte d. syrischen Kirchenväter (1872) 25.

[4] Die Bezeichnung „antiphonisch" ist hier im Sinne von „Wechselgesang" gebraucht, während die altgriechische Musiktheorie mit dem Ausdrucke „in Antiphonen singen" die Bedeutung verband „in Oktaven singen". Ps.-Aristot., Probl. 19, 39ᵃ (C. Jan, Mus. script. [1895] 100).

schrift aus Stratonikeia in Karien zufolge[1] dreißig auserwählte Knaben zu Ehren des Zeus Panamerios und der Hekate sangen, im Wechselchore vorgetragen, wie es auch im Charakter religiöser Auf- und Umzüge lag, daß die verschiedenen Abteilungen in Chorgesängen einander ablösten. Nicht minder begegnet der Wechselgesang bei den sog. σκολιά, welche der unerschöpfliche Frohsinn der Griechen zur Würze der Mahlzeiten und Trinkgelage erschallen ließ[2], und bei den kurzen, unter Reigentanz gesungenen griechischen Kinderliedern, die noch lange bestehen blieben, als ihre religiöse Bedeutung dem Bewußtsein schon längst entschwunden war[3]. Demnach scheint der Wechselgesang der ganzen antiken Welt gemeinsam gewesen zu sein.

Seine Einführung in die christliche Kirche wird durch die Tradition auf eine Vision des syrischen Märtyrerbischofs Ignatius von Antiochien zurückgeführt, worauf sich zuerst der byzantinische Kirchenhistoriker Socrates (geb. um 380) beruft, wenn er von jener Bewegung berichtet, die durch die zweichörig vorgetragenen Hymnen der Arianer in Konstantinopel veranlaßt wurde[4]. Diese Mitteilung von einer himmlischen Unterweisung ging jedenfalls aus dem Bestreben hervor, einer liebgewonnenen Einrichtung durch die Verknüpfung mit berühmten Namen und außerordentlichen Veranlassungen ein höheres und ehrwürdigeres Ansehen zu verleihen. Es ließe sich damit der legendarische Bericht bei Cassian[5] über die geheiligte Zwölfzahl der Psalmen in der Vesper und beim Morgenoffizium der ägyptischen Klöster vergleichen. Auch hier tritt himmlische Entscheidung dazwischen, indem ein Engel den Vätern, die über die Anzahl der zu rezitierenden

---

[1] Corp. Inscr. Graec. 2715.

[2] Artemon. bei Athen. XV 694a. Vgl. Aristoph., Vesp. 1226 ff; Plut., Sympos. 1, 1, 613a. Näheres bei Ilgen, Carmina convivalia Graecorum (1798).

[3] Vgl. Suidas unter ἐξέχειν τὸν ἥλιον; Theogn. bei Athen. VIII 360b; Aristoph., Equ. 419. Ausführlich bei Grasberger, Erziehung u. Unterricht im klass. Altertum I (1864) 181 ff.

[4] Hist. eccl. 6, 8.

[5] De instit. coenob. 2, 5 (Corp. Script. eccl. lat. XVII I 20 ff).

Psalmen zweifeln, elf Psalmen vorsingt und beim zwölften die Anwesenden mit Alleluja respondieren läßt. Doch läßt die Notiz bei Socrates soviel erkennen, daß in Syrien die Heimat dieser Singweise zu suchen ist. Vermutlich wurde sie durch Juden dorthin verpflanzt, die schon im Jahre 301 v. Chr. in Antiochien durch Seleucus Nicator, den Gründer dieser Stadt, mit vollem Bürgerrechte aufgenommen wurden[1] und in ihren Synagogen dem Christentum auch die erste Anknüpfung boten (Apg 11, 19). Der Versuch von Nicephorus Kallistus, den Wechselgesang auf direkt apostolische Anordnung zurückzuführen[2], beruht auf falscher Auslegung von Kol 3, 16, wo der Apostel nicht ermahnt, „miteinander“ oder „untereinander“, sondern „zueinander“, d. h. zur gegenseitigen Erbauung Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder zu singen. Auch die Berufung auf Justin, Cyprian[3] und Kaiser Konstantius[4] als Zeugen bzw. Begründern der Antiphonie entbehrt der nötigen historischen Begründung. Cassiodor[5] und Isidor von Sevilla[6] suchen unter Hinweis auf Theodoret von Cyrus ihren Ursprung in der griechischen Kirche. Letzterer berichtet nämlich, daß unter Bischof Leontius von Antiochien (344—357) die beiden Aszeten Flavian und Diodor, welche später Bischöfe wurden, der eine zu Antiochien selbst, der andere zu Tarsus, Kleriker und Laien[7] zum nächtlichen Psalmengesange im Wechselchore versammelten[8]. Der dem Arianismus geneigte Bischof Leontius wurde durch diese Versammlungen beunruhigt und bestimmte die Freunde der beiden Mönche, ihre frommen Nachtwachen in den Kirchen der Stadt zu feiern, wodurch diese Singweise weitere Verbreitung fand. Auch diese Angabe weist auf syrischen Ursprung hin und läßt

[1] Flav. Ios., Antiquit. 12, 3. [2] Hist. eccl. 8, 8.

[3] Casalius, De veteribus sacris christianorum ritibus (1681) 248.

[4] Suidas nach Goar, Euchol. (1730) 22 28.

[5] Hist. tripart. 5, 32 (Migne, P. lat. LXIX 1009).

[6] De off. eccl. 1, 7 (Migne, P. lat. LXXXIII 744).

[7] Nach Sozom., Hist. eccl. 3, 20 (Migne, P. gr. LXXVI 1100) nahmen auch Laien an dieser Psalmodie teil.

[8] Hist. eccl. 2, 10 (Migne, P. gr. LXXXII 1024).

sich mit der Nachricht bei Sokrates dahin vereinbaren, daß dieser die Einführung des Wechselgesanges in die syrische Kirche im Auge hatte, Theodoret aber von der Übertragung desselben in die griechische Liturgie berichtet[1]. Der weitere Ausgleichungsversuch, daß Socrates von der responsorischen, Theodoret von der eigentlich antiphonischen, durch zwei Chöre ausgeführten Psalmodie rede[2], widerspricht dem Zusammenhange, in welchem Socrates diesen Bericht mit den arianischen Wechselgesängen gibt.

Der syrische Ursprung der Antiphonie wird noch durch weitere Zeugnisse gewährleistet. Theodor von Mopsuestia, der um 383 von Bischof Flavian in Antiochien die Priesterweihe erhielt, behauptet in einer von Nicetas Choniates in seinem zu Anfang des 13. Jahrhunderts verfaßten Thesaurus[3] aufbewahrten Stelle, daß die beiden genannten Mönche den Antiphonalgesang vom Syrischen ins Griechische übertrugen und daher überall als die Begründer dieser Sangesweise angesehen wurden[4]. Auch die syrischen Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, Gregor Barhebräus[5] und Bischof Salomon von Bassorah[6] schreiben die Entstehung des alternierenden Psalmengesanges dem hl. Ignatius zu; doch läßt ersterer an einer andern Stelle seiner Chronik diese Einrichtung nur für das Abendland gelten, während er den zweichörigen Wechselgesang im Orient auf den Bischof Simon Barsaboë von Seleucia im 4. Jahr-

[1] Vgl. auch Martène, De antiquis monach. ritibus (1788) l. 1, c. 2, n. 44 ff; Probst, Lehre und Gebet (1871) 278; Kliefoth, Liturg. Abhandlung V (1854 ff) 39 40; Ephraemi Hymni et Serm. III. Proleg. I—III.

[2] Probst a. a. O.

[3] Siehe Krumbacher, Geschichte d. byzant. Literatur 92.

[4] Atque ut Theodorus Mopsuestenus scribit, illam psalmodiae speciem quas antiphonas dicimus, illi ex Syrorum lingua in Graecam transtulerunt et omnium prope soli admirandi huius operis, omnibus orbis christiani hominibus auctores apparuerunt. Thes. orthod. fidei 5, 30 (Migne, P. gr. CXXXIX 1390). Über die genaue Übereinstimmung dieser lateinischen Übersetzung durch Morelli mit dem griechischen Originaltext s. Paléographie musicale VI 20.

[5] Chronicon eccl. 1, 42; ed. Abeloos u. Lamy 1872 ff.

[6] Liber apum; ed. M. E. Budge in Anecdota Oxonensia 1886. Semit. ser. I 2, c. 50.

hundert zurückführt[1]. Mag somit die Einführung des Wechselgesanges durch die Tradition an verschiedene Namen geknüpft sein, so darf doch als sicher gelten, daß er ursprünglich in der nationalsyrischen Kirche entstanden und von dort aus durch Flavian und Diodor in die antiochenische übertragen wurde[2].

Näherhin dürfen mit großer Wahrscheinlichkeit die zu Anfang des 4. Jahrhunderts auflebenden klösterlichen Genossenschaften als Pflegestätten und als Vermittler der Antiphonie an die Kirchen der liturgischen Zentren gelten. Wie das Beispiel der Therapeuten zeigt, legten schon die äußeren Bedingungen dieser aszetischen Vereinigungen und ihre Aufgabe, das Lob Gottes zur Beschäftigung des Lebens zu bilden, eine solche Ausgestaltung des gemeinsamen Gebetes und Gesanges nahe. Direkt aber dürfte diese Annahme dadurch bestätigt sein, daß der schon genannte Diodor in Gemeinschaft mit Carterius als Archimandrit an der Spitze einer Mönchsgesellschaft (ἀσκητήριον) in oder bei Antiochien gestanden sein soll[3]. Auch scheint Basilius d. Gr. den Antiphonalgesang, den er in seiner Metropole Cäsarea einführte, aus dem Cönobitentum herübergenommen zu haben. Denn um 360 hatte er eine größere Zahl Schüler um sich versammelt, deren Eintracht, lieblichen Psalmengesang und nüchternes Leben Gregor von Nazianz bei Gelegenheit eines Besuches nicht genug loben konnte[4]. Die hier gepflegte symphonische und antiphonische Psalmodie mag aber Basilius in den Mönchskolonien von Syrien und Palästina kennen gelernt haben, die er bald nach seiner um das Jahr 357 stattgefundenen Taufe besuchte. Wohl war Basilius mit Diodor in freundschaftliche Beziehung getreten, als dieser im Jahre 372 auf der Flucht bei Meletius in Armenien weilte. Doch scheint

---

[1] Ipse instituit, ut duobus choris preces fierent in ecclesiis orientalibus, quemadmodum in occidente a temporibus Ignatii Ignei, discipuli Ioannis evangelistae Zebedaei filii, fuerat institutum. Chronicon 2, 34.

[2] Zu gleichem Resultat kommt Leclercq in dem Artikel „Antienne“ in Dictionn. d'Archéologie chrétienne et de Liturgie I (1905) 2282 ff.

[3] Socr., Hist. eccl. 6, 3. Sozom., Hist. eccl. 8, 2.

[4] Greg. Naz., Carm. mor., De virtute 10, 919 f (Migne, P. gr. XXXVII 746 f).

Basilius nicht auf des Freundes Veranlassung der Antiphonie Zutritt gewährt zu haben, da er in dem Briefe an den Klerus von Neucäsarea vom Jahre 375 diese Gesangsform mit dem Hinweise auf die gleiche Übung in den Klöstern Ägyptens, der beiden Libyen und der Thebais sowie in Palästina, Arabien, Phönizien, Syrien und bei den am Euphrat Wohnenden rechtfertigt[1].

Auch der Kollator Kassian kann als Zeuge für den Ursprung der Antiphonie in den morgenländischen Klöstern gelten. Seine vor dem Jahre 402 gesammelten Berichte über den Gebetsritus derselben schildern allerdings die im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts bestehenden liturgischen Gewohnheiten; doch ist anzunehmen, daß die hier wiedergegebene Psalmenrezitation schon vor ihrer Einführung in den Kirchen von Antiochien und Cäsarea bestand, da sonst die von Basilius hervorgehobene allgemeine Verbreitung in den orientalischen Klöstern nicht zu erklären wäre. In der ausführlichen Beschreibung des dreiteiligen Nachtoffiziums von Freitag bis Sonntag[2] berichtet er, daß die Anwesenden stehend drei Antiphonen sangen, hernach sich auf Schemel oder den flachen Boden niederließen, um sodann sitzend auf die Solopsalmodie zu respondieren[3]. Unter dem Ausdruck „antiphona" versteht zwar Kassian auch kleine Gnomen mit melismatischer Melodie[4], doch läßt der Gebrauch dieses Wortes an jener Stelle, wo es nicht einen selbständigen, sondern mit den Psalmen verbundenen Gebetsteil bezeichnet, deutlich erkennen, daß hier nicht reich phrasierte Gesänge zu verstehen sind, sondern wechselweise gesungene Psalmen oder, was wahrscheinlicher ist,

---

[1] Ep. 207 (al. 63) ad cleros Neocaesar. (Migne, P. gr. XXXII 764).

[2] Näheres bei Bäumer, Geschichte d. Breviers 99.

[3] Cum stantes antiphona tria (bei Migne, P. lat. [XLIX 43] antiphonas tres) concinuerint, humi post haec vel sedilibus humillimis insidentes tres psalmos uno modulante respondent. . . . De instit. coenob. l. 3, c. 8 (Corp. Script. eccl. lat. XVII I 43).

[4] Quidam enim vicenos seu tricenos psalmos, et hos ipsos antiphonarum protelatos melodiis et adiunctione quarumdam modulationum debere dici singulis noctibus censuerunt. De instit. coenob. l. 2, c. 2 (a. a. O. 18).

Psalmen mit solchen Antiphonen, welche ebenfalls zweichörig vorgetragen wurden. Die gleiche Art des Psallierens läßt Basilius in seiner Schilderung der Vigilfeier in Cäsarea erkennen. Zuerst teilt sich die Gemeinde in zwei Chöre und singt die Verse antiphonisch; sodann überläßt sie die Führung einem Vorsänger und wiederholt im Chore nur die Schlußworte eines Verses im hypophonischen Wechsel[1].

b) Ausbreitung.

In ziemlich rascher Aufeinanderfolge bürgerte sich der Wechselgesang in den Kirchen des Morgen- und Abendlandes ein, da er eine erhöhte Teilnahme der Gemeinde an den Psalmen und Hymnen ermöglichte und bei den oft lang ausgedehnten Vigilien vor Ermüdung mehr schützte als der Responsorialgesang[2]. Wie schon erwähnt, führte ihn Basilius in der Kirche von Cäsarea ein, obwohl der Klerus von Neucäsarea darin eine Abweichung von der seit Gregor dem Wundertäter streng gehüteten liturgischen Tradition erblickte[3]. Basilius aber fand mit dieser Singweise solchen Anklang beim Volke, daß sich dieses voll Eifer an den nächtlichen Gebetsstunden beteiligte und einmal bei Gelegenheit einer Vigilfeier von Mitternacht bis Mittag in der Kirche ausharrte, bis er von einer bischöflichen Amtshandlung in einer entfernt gelegenen Kirche zur Predigt zurückkehrte[4]. In Jerusalem war die Antiphonie in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ebenfalls schon üblich[5], und in Konstantinopel fand sie nach dem Vorgange der Arianer unter Chrysostomus Aufnahme. Diese bedienten sich nicht nur des wechselnden Psalmengesanges bei ihren Gottesdiensten außerhalb der Stadt, sondern

[1] Ep. 207 ad cler. Neocaesar. (Migne, P. gr. XXXII 764).

[2] Treffend ist nach dieser Seite der Unterschied beider Singweisen charakterisiert bei Cabrol, Le livre de la prière antique (1900) 49 ff.

[3] Ep. 207 (Migne, P. gr. XXXII 764).

[4] Hom. in Ps. 144 (Migne, P. gr. XXIX 484).

[5] Während der Nacht vom Freitag zum Samstag in der Fastenzeit sang man die Psalmen responsorisch und antiphonisch (psalmi responsorii vicibus antiphonae). S. Silviae peregrinatio, ed. Geyer 85.

sangen auch Hymnen in alternierenden Chören[1] bei den Pannychien vom Samstag auf den Sonntag und bei den feierlichen Prozessionen durch die Stadt[2], übertrugen also die rasch populär gewordene Singweise der Psalmen auf die Hymnen. Dadurch wurde Chrysostomus veranlaßt, diese Art des Psalmen- und Hymnengesanges auch in seiner Kirche einzuführen, um die Teilnahme der Gläubigen am öffentlichen Gebetsdienste rege zu erhalten[3].

In Mailand wurde diese Singweise ebenfalls nach einem Vorgange zwischen den Arianern und den Orthodoxen durch den hl. Ambrosius mit solchem Erfolge eingebürgert, daß sich auch die übrigen Kirchen allmählich diesem Beispiele anschlossen. Wenn einzelnen Zeugnissen zufolge Cajus, der angeblich dritte Bischof von Mailand oder auch Bischof Mirocles zu Anfang des 4. Jahrhunderts als Urheber dieser Gesangsform bezeichnet werden[4], so widerspricht diese Behauptung den klaren Berichten des Paulinus, des hl. Augustinus und des hl. Isidor[5]. Auch kann nicht, wie Polydorus Vergilius[6] und Kardinal Bona[7] angeben, Papst Damasus diesem Gesangsmodus rechtskräftiges Ansehen verliehen haben, da dieser Papst zwei Jahre vor dem Ereignis, auf welches Augustin diese liturgische Neuerung zurückführt (386), bereits gestorben war[8]. Die afrikanische Kirche folgte unter Augustinus[9] dem Beispiele Mailands, in Rom soll nach der schon früher besprochenen ziemlich dunkeln und verschiedenartig ausgelegten Stelle des Papstbuches die Einführung der Antiphonie unter

---

[1] Wegen des Vortrages im Wechselchore von Sokrates auch Antiphonen genannt (τὰ τοιαῦτα ἀντίφωνα λέγοντες). Socr., Hist. eccl. 6, 8 (Migne, P. gr. LXVII 689).

[2] Ὠιδὰς ἀντιφώνους πρὸς τὴν Ἀρειανὴν δόξαν συντιθέντες ᾖδον. Socr. a. a. O.

[3] Ebd. 8, 7, 8.

[4] Eustachius a. s. Ubaldo, Disquis. de cantu Ambros. in eccl. Mediol. (1695) § 9. [5] Vgl S. 114 ff.

[6] De invent. rer. (1532) l. 6, c. 2.

[7] Opera (Antwerpen) 1739. De div. psalmod. c. 16, § 10, n. 1, p. 518.

[8] Vgl. Coustantius, Epist. Rom. Pontif. I (1721) 612.

[9] Confess. l. 9, c. 7.

Cölestin[1] (422—432) erfolgt sein; in England zählte Bischof Wilfrid von York auf der Synode zu Nesterfield in Northumbrien (701) die Einführung des Antiphonalgesanges zu seinen Verdiensten um die Regelung der kirchlichen Disziplin[2]; in Avignon fand sie durch den hl. Agricola, vormals Abt von Lerin, um das Jahr 660 nach dem Beispiel der übrigen Klöster und dem Vorgang des Papstes Damasus (?) Aufnahme[3]. So nahm der Wechselgesang der Psalmen und Hymnen von Syrien aus seine Laufbahn durch die Metropolen des Morgen- und Abendlandes.

Nach den Zeugnissen Silvias[4] und Kassians[5] aber wurde die antiphonische Psalmodie schon im 4. Jahrhundert durch eingeflochtene musikalische Phrasen über einen Psalmvers in ähnlicher Weise reliefartig gehoben, wie auch der Chorrefrain den Responsorialgesang zu beleben hatte. Gleich dem Präludium der alten μουσουργοί, welches den Gesang zur Kithara einleitete, um dem Hörer und auch dem Spieler selbst die Tonhöhe und den Toncharakter des Vortrages anzugeben, wurden auch die Psalmen durch kleine Gesangsstücke nach ihrer melodischen Gestalt gekennzeichnet. Da eine instrumentale Begleitung des Gesanges beim Gottesdienst nicht zulässig erschien, ging dieses musikalische Vorspiel in eine Antiphon über, welche aber nicht nur am Anfang und am Schluß[6] des Psalms, sondern auch nach jedem Vers eingeschaltet wurde. Auf diese öftere Wiederholung der Antiphon weisen ins-

---

[1] Duchesne, Lib. Pontif. I 230. Vgl. S. 128.

[2] Mansi, Coll. Conc. XII 160.

[3] Mabillon, Acta SS. Ord. Bened. saec. IV, Praef. n. 210.

[4] Außer den Hymnen, Lektionen und Orationen sind auch Antiphonen angegeben, die entsprechend der Zeit und dem Orte, da die Liturgie stattfand, ausgewählt wurden, z. B. an den 14 Tagen vor Ostern (Silviae peregrinatio, ed. Geyer 82) und am Pfingstsonntag (ebd. 94).

[5] In den Klöstern Palästinas, Mesopotamiens und des übrigen Orients wurden der nächtlichen Psalmodie noch langgezogene und reich modulierte Antiphonen beigefügt. Cassian., De instit. coen. l. 2, c. 2 (Corp. Script. eccl. lat. XVII ɪ 18). Vgl. S. 225 A. 4.

[6] Hanc vero glorificationem Trinitatis tantummodo solere antiphona terminari audivimus. Cassian. a. a. O. l. 2, c. 8.

besondere die mannigfach wechselnden Modulationen am Ende der Psalmkantilene hin (Psalmdifferenzen), welche einen Anschluß an den Anfang der Antiphon ermöglichen. Die christliche Dicht- und Sangeskunst hatte mit diesen einfachen, vorwiegend syllabisch gestalteten Antiphonen Gebilde geschaffen, welche ungezwungen jeden Psalmvers melodisch umranken, ihren musikalischen Typus in der Kantilene des Psalms widerspiegeln und denselben inhaltlich im Rahmen und in der Beleuchtung eines bestimmten Festgedankens erscheinen lassen. Beispiele dieser Gesangsform ziehen sich durch manche klösterliche Offizien des Mittelalters [1] und finden sich im Invitatorium des römischen Offiziums (Ps 94 mit wechselnder Antiphon), im Hymnus „Pange lingua gloriosi lauream certaminis" mit der Antiphon „Crux fidelis" in der Karfreitagsliturgie, im Wechselgesange vor dem Apostolos in der persischen Liturgie der hll. Addäus und Maris [2] und in der Antiphonie (Ps 113, 114 und 117 mit drei verschiedenen Antiphonen) vor der Katechumenenmesse der Chrysostomusliturgie [3]. Soweit solche Antiphonen vom Volke gesungen wurden, waren sie ein einfaches, melodisches Akzessorium zur Psalmkantilene. Auch dürfen hierher von den Gesängen des römischen Antiphonars die Vokalisen über das Wort Alleluja und über gewisse Psalmverse gerechnet werden. Gevaert stellt unter Berufung auf den Text der Antiphonen, mit Hilfe äußerer Zeugnisse und auf Grund der Analyse der Melodien eine geistvoll konstruierte, wenn auch nicht durchgängig einwandfreie Chronologie der Antiphonen auf und bezeichnet diese beiden Arten als die ältesten Gesänge, welche in die Zeit der Organisation der kirchlichen Tagzeiten zurückreichen und um 530 [4] noch ausschließlich in Geltung waren [5]. Die allelujatischen Antiphonen herrschen, wie schon die Benediktinerregel ersehen läßt [6], ins-

[1] Siehe Wagner, Einführung in die gregorian. Melodien 151.
[2] Brightman, Liturgies etc. 256. [3] Ebd. 364—367.
[4] Vgl. Reg. s. Bened. c. 13; ed. Wölfflin (1895).
[5] Gevaert, La mélopée antique etc. 159—177.
[6] Reg. s. Bened. c. 15.

besondere in den Offizien der österlichen Zeit vor, begleiten aber auch die Psalmodie in den Laudes matutinae und den Tageshoren Terz, Sext und Non am Sonntag und bei besondern Festoffizien[1]. Auch jene Antiphonen, welche demselben Psalm als Präludium dienen, dem sie entnommen sind, dürfen zu den ältesten Gesangsstücken gezählt werden. Sie sind in den Nokturnen und Diurnen des Psalteriums und im Proprium de Tempore und de Sanctis noch in großer Anzahl vorhanden und kennzeichnen sich sofort durch ihren einfachen melodischen Bau, der die Worte nur im gehobenen Deklamationston erscheinen läßt, als Volksgesänge[2]. Als aber der Antiphonalgesang allmählich auf die Sängerchöre überging, wurde insbesondere den Antiphonen zu den Cantica der Vesper und Laudes, welche den liturgischen Höhepunkt im Aufbau der Horen bezeichnen, durch reichere melodische Ausstattung ein größeres musikalisches Interesse zugewendet. Auch suchte man im Mittelalter durch Verteilung ausgedehnterer Antiphonen auf zwei wechselnde Chöre und durch Verbindung verschiedener Antiphonen mit den einzelnen Versen des Canticum größere Mannigfaltigkeit in den Festoffizien zu erzielen[3]. Dadurch wurde wohl der Antiphonengesang in seiner künstlerischen Entwicklung gefördert, büßte aber die anfangs volkstümliche Organisation und seine ursprünglich intensive liturgische Bedeutung ein.

---

[1] So bemerkt Amalarius zu den Nokturnen des Weihnachtsoffiziums: Antiphonae quae celebrantur in eadem nocte circa popularem cantum, et deinceps habent in tertio Nocturno Alleluia, ut est Ipse invocavit me et Laetentur coeli, Notum fecit Dominus nec non et omnes antiphonae habent Alleluia, quae canuntur in Matutinis (i. e. laudibus). De ordin. Antiphon. c. 15.

[2] Gevaert (La mélopée antique etc. 162 ff.) führt diese Antiphonen einzeln auf. Doch sind von dieser Gruppe jene Antiphonen wohl zu unterscheiden, welche aus den Anfangsworten des Psalms gebildet sind und lediglich den Psalm nach Text und Melodie bezeichneten, ohne nach den verschiedenen Versen wiederholt zu werden.

[3] Vgl. Wagner, Einführung in die gregorian. Melodien 151 ff.

Vierter Abschnitt.

Die ethisch-ästhetische Würdigung des gottesdienstlichen Volksgesanges durch die Väter; seine Kulturmission.

1. Der Volksgesang als besondere Gebetsart.

Durch die enge Verbindung mit der christlichen Liturgie wurde der Gesang an seine Quelle zurückgeführt und in sein Besitztum eingesetzt, wo er in größter Lauterkeit, Fülle und Macht erklingen konnte. Denn schon seit dem Sündenfall diente er dazu, den Menschen über die niedere Wirklichkeit zu erheben, seinem geistigen Sehnen nach dem verlorenen Zustande Ausdruck zu geben und ihn daher auf den Stand der Entsündigung und Verklärung in der Gnade hinzuweisen. Mit der Eingliederung in die christliche Opferfeier war ihm dieses Ideal gegeben, indem er das geistig wiedergeborene Leben in Wort und Ton zur Darstellung brachte und dadurch die subjektive Erlösung beförderte. Zunächst mußten die aus der Synagoge ererbten Psalmen, dann aber auch die dem christlichen Geiste mit Macht entströmten Hymnengesänge diesem erhabensten Zwecke dienen. Der Gesang wurde dadurch heilig und heiligend zugleich und daher vorzugsweise die Sprache der himmlischen Opferliebe. Wie Isaias (6, 3 4) und Johannes (Offb 4 u. 5) den Gottesdienst der überirdischen Kirche in der Form des Gesanges vorführen, so schwingt sich die streitende Kirche im Gesang zum Throne Gottes auf.

Die Väter sprechen, wie aus vielen bereits erwähnten Stellen hervorgeht, diesen Gedanken deutlich aus, und in den schriftlich fixierten Liturgien ist er praktisch durchgeführt. Wenn aber der Mensch nicht bloß still oder laut betet, sondern auch singt, so ist eben der Gesang nach denselben Zeugnissen auch das Ergebnis eines psychologisch notwendigen Dranges, die innere Glut der Andacht in Tönen ausströmen zu lassen. Er erscheint daher als ein ganz naturgemäßer Akt des inneren religiösen Lebens, um dadurch zum deutlicheren Bewußtsein, zum volleren Genuß und zur lebendigeren Vergegenwärtigung des mit Andacht erfüllten Innern zu gelangen. Darum sang

Moses nach dem Durchzug durchs Rote Meer ein Triumphlied (Ex 15, 1 ff), und in derselben gehobenen Stimmung sang er auch nach der Verlesung des Gesetzes das Lied in Dt 32, 1 ff[1]. Besonders Chrysostomus weist in schönen Worten auf die tiefe Begründung des Gesanges in der menschlichen Natur hin und findet in den Weisen heiliger Lieder und im Wohllaut der Modulation das beste Mittel, um die Seele von der Erde zu lösen, sie mit Liebe zur himmlischen Weisheit und und mit Verachtung der irdischen Dinge zu erfüllen[2]. Infolge dieser Universalität und auch der Identität seiner allgemeinsten und wesentlichsten Formen unter allen Völkern ist er eine gemeinsame Muttersprache, die sich nur in verschiedenen Mundarten offenbart. Zwar stimmt auch die leblose und vernunftlose Natur eine laute und deutliche Doxologie an, doch ist der Lobpreis Gottes eine Eigentümlichkeit vorzugsweise der Vernunftwesen, die das unschätzbare Geschenk von Ton und Sprache empfangen haben[3].

Der christliche Gesang ist daher nach der Auffassung der Väter nur eine besondere Art des Gebetes, gefüllt mit kostbarem Inhalte. Die Allgegenwart und Heiligkeit Gottes, seine vergeltende Gerechtigkeit, des Menschen Unsterblichkeit und Freiheit, die Sünde, die Erlösung und das Bedürfnis nach Gnade bilden den Stoff für das christliche Lied. Denn das Christentum kennt keinen andern Gesang als nur den Lobpreis des Schöpfers und die Verherrlichung seiner Wohltaten zur Erweckung und Stärkung des Glaubens und frommen Wandels[4]. Nur formell unterscheidet sich der Gesang vom Gebete, insofern das bloß gesprochene Wort die Affekte des inneren Lebens nicht vollkommen genug auszusprechen vermag, und zwar um so weniger, je mächtiger und edler sie

---

[1] Ambros., Praef. in Ps. 1 (Migne, P. lat. XIV 923).

[2] In Ps. 41 (Migne, P. gr. LV 155 f).

[3] Tert., De oratione c. 23. Lactant., Div. instit. l. 6, c. 21 (Corp. Script. eccl. lat. XIX 563).

[4] Vgl. Chrysost. a. a. O. Theodoret., In Ephes. 5, 19 (Migne, P. gr. LXXXII 545).

sind. Wenn kein Wort mehr die Empfindungen und Erleuchtungen des Innern stammelnd wiedergeben kann, so bewegt sich noch licht und klar der Ton aus der gehobenen Seele [1].

Es ist aber im natürlichen Prozesse des geistigen Lebens und seiner Entwicklung begründet, daß nicht nur der einzelne, sondern eine ganze gläubige Gemeinschaft sich gedrängt fühlt, die gemeinsame Glut der Andacht und Begeisterung in lautem Gesange darzustellen. Gerade der Gesang erweist sich als ein besonders geeignetes Mittel, die Gemeinschaft im Glauben und Leben zum allgemeinen Bewußtsein zu bringen. Daher stellt er sich auch ganz naturgemäß ein, sobald mehrere ihren gemeinschaftlichen Empfindungen und Anschauungen Ausdruck verleihen wollen. Dem christlichen Gesange aber kommt, weil dem Wesen der christlichen Gemeinschaft entflossen, eine viel höhere Kraft und Bedeutung zu als dem Gesange in allen übrigen Kulten. Die Gemeinschaft aller unter sich und mit Christus, welche die notwendige Form des christlichen Lebens bildet, klingt im gemeinsamen Gesange am kräftigsten aus; dieser stärkt auch wiederum das Band der Verbrüderung und bringt durch die stete Übung der Gemeinschaft auch die größte Ungleichheit in den verschiedenen Geistesanlagen und Lebensverhältnissen in Einklang. Auf diese durchgreifende zivilisatorische Macht des Volksgesanges machen schon die apostolischen Väter aufmerksam, wenn sie den Gesang bei der eucharistischen Feier als die gemeinschaftliche Stimme der Gläubigen bezeichnen, die wie aus einem Munde rufen, um der großen und glorreichen Verheißungen teilhaftig zu werden [2]. Gerade beim Kulte der nachapostolischen Zeit mußte der gemeinsame Gesang im Dienste der innigsten Gemeinschaft eine besondere Rolle spielen, da die Liebe als Grundgesetz des christlichen Lebens damals besonders kräftig zum Ausdruck kam. Auch Ambrosius erblickt in dem von ihm ein-

[1] August., Conf. 10, 33.

[2] Ignat., Ad Ephes. c. 4. Besonders nachdrücklich ist die im gemeinsamen Gebete liegende Kraft, die ein Bollwerk gegen die Mächte der Bosheit ist, noch hervorgehoben: Ad Magn. 7, 1; 14, 1; Ad Trall. 12, 2.

geführten gemeinsamen Psalmengesange das starke Band, welches das Volk in Harmonie zusammenhält. Die Herzen der einzelnen sind wie die Saiten einer Harfe, jede gibt ihren eigenen Klang, mitsammen aber bilden sie ein großes und volltönendes Konzert[1]. Offenbar ist es nicht die musikalische Kunst, welche die Väter zu solcher Hochachtung vor dem Volksgesange begeistert, sondern die kirchlich-soziale Bedeutung, die dem gemeinsamen Liede zukommt.

Wenn im folgenden die Anschauung der Väter von der ethischen Macht des gottesdienstlichen Volksgesanges noch näher dargelegt wird, so müssen ihre oft überschwenglichen Äußerungen über die Schönheit und Erhabenheit der christlichen Musik und über ihren Eindruck auf das Volk vom Standpunkte des damaligen musikalischen Empfindens gewürdigt werden. Unser modernes, an den Werken der Polyphonie großgezogenes Gefühl ist für das Erfassen der Eigentümlichkeiten einer reinen Vokalmelodie ganz ungeeignet, muß zuerst von der musikalischen Ausdrucksweise mit den harmonischen und rhythmischen Mitteln der Gegenwart absehen und sich an die auf Melodik und Rhythmik beschränkte Kantilene gewöhnen. Bekanntlich haben die Alten diese beiden Elemente zu einer künstlerischen Höhe ausgebildet, wofür unser Verständnis heutzutage nicht ausreicht. Daher erscheinen uns auch die ethischen Wirkungen, welche das ganze Altertum dieser Kunst zugeschrieben hat, fremdartig und teilweise sogar unbegreiflich. Und doch ist gerade dieses durch die Melodik, Rhythmik und die Vortragsweise bedingte Gesamtethos einer musikalischen Komposition, dem auch die Väter große Aufmerksamkeit zugewendet haben, für die geschichtliche Entwicklung des christlichen Gesanges von hoher Bedeutung, mag auch darauf in der bisherigen Geschichtschreibung der Musik gar nicht oder nur flüchtig und nicht im Zusammenhang mit dem ganzen damaligen musikalischen Treiben Bezug genommen worden sein. Nur im Lichte der damaligen

[1] Ambrosius, In Ps. Praef. n. 9 (Migne, P. lat. XIV 925).

Anschauung über die Ausdrucks- und Eindrucksfähigkeit der Musik und über das Verwandtschaftsverhältnis der Tonbewegung zur Bewegung im physischen Organismus, zur Gemütserregung und zur geistigen Tätigkeit, kann die Bedeutung des gottesdienstlichen Volksgesanges im christlichen Altertum gewürdigt werden. Dieser wird dann nicht mehr bloß als Bestandteil in der würdigen Feier der Liturgie, sondern auch als ein wirksames Element im Pastoralleben der Kirche, in der Vermittlung der Früchte des Erlösungsopfers an die christliche Gesellschaft erscheinen.

2. Die christliche und heidnische Anschauung vom Ethos im Gesange.

Zwar schrieb auch das griechische Altertum dem Gesange und der Musik, besonders in ihrer Verwendung für die Erziehung der Jugend, eine große ethische Macht zu. Pythagoras ließ in seiner Schule Gesänge üben zur Beherrschung der Leidenschaften und zur Läuterung der Affekte. Er war der Ansicht, daß durch geeignete Melodien und Harmonien jedes Gefühl und jede geistige Disposition in die entgegengesetzte Stimmung umgewandelt, die geistige Krankheit geheilt und die körperliche Gesundheit wiederhergestellt werden könne [1]. Auch Aristoteles schreibt dem Gesange, der ihm nur melodisch stilisierte Poesie ist, eine ähnliche moralische Wirkung zu. Dadurch, daß der Gesangsdichter die rhythmische Form der durch die Poesie gegebenen Worte mit Klang erfüllt und sie in melodischem Flusse darstellt, werden die ernsten, frommen und belehrenden Worte gehoben, tragen über das Alltägliche hinaus und bewahren durch Vorführen höherer Gestalten vor dem Zerrinnen des Gefühls in Schwelgerei und unmännlichem Genusse [2].

---

[1] Athen. 14, 18; Seneca, De ira 3, 9, 2; Quintil., Instit. or. 9, 4, 12. Vgl. Müller, Fragm. Hist. Graec. III 5 ff. Mullach, Fragm. Philos. Graec. I 582 ff. Über die pädagogische Bedeutung der Musik siehe Kämmel in Fleckeis. Jahrb. f. Philol. u. Pädagog. 1871, 13.

[2] Aristot., Polit. 8, 3, 5. Vgl. Kapp, Aristoteles' Staatspädagogik (1837) 144 ff. Ders., Platons Erziehungslehre (1833) 98 ff. L. Schmidt, Ethik d. alten Griechen II (1882) 432. Burkhardt, Griechische Kulturgeschichte II [3] (1898) 162 ff.

Diesem Zwecke dienten die zu Ehren der Götter und einheimischen Heroen gesungenen Hymnen und Päane, welche in Arkadien von der frühesten Jugend bis zum 30. Lebensjahre gelernt wurden; durch die Prosodien und Hyporcheme sollten die Knaben und Jünglinge zur Frömmigkeit und zu ausharrendem kriegerischen Mut gestimmt werden[1].

An diese klassische Tradition knüpften die Väter an; denn Clemens von Alexandrien[2], Basilius[3] und Athanasius[4] empfehlen den Gesang als ein sittlich heilsames Korrektiv wie Plato und Aristoteles. Doch war im antiken heidnischen Gesang das religiöse Moment von untergeordneter Bedeutung. Die Kunst der schönen Bewegung, als welche die Musik dem griechischen Geiste erschien, trug nicht zum Werden des Lebensinhaltes bei wie der christliche Psalmen- und Hymnengesang, sondern sollte nur der Ausgestaltung der Persönlichkeit und vorwiegend ästhetischen Rücksichten dienen. Der christliche Gesang hingegen arbeitete nach dem lebendigen Vorbilde in Christus (1 Kor 3, 11) an der Wiedergeburt des Geistes mit und suchte nicht aus dem Innern und Äußern des Menschen ein bloßes Kunstwerk zu machen, sondern jenen vertiefenden und verinnerlichenden Einfluß auszuüben, den das Christentum allen Richtungen des menschlichen Lebens und Schaffens mitteilt.

Denn die Harmonie und Symphonie, welche in den verschiedenen Stimmen der Völker, der Gebildeten und der Armen im Geiste erklang[5], hat nach patristischer Anschauung ihren Quell- und Mittelpunkt im eucharistischen Opfer. Dieses

[1] Plat., Sympos. 187 d; Aristot., Polit. 8, 3, 5.

[2] Paedagog. l. 2, c. 4 (Die griech. christl. Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte herausg. v. d. Kirchenväter-Kommission d. k. preuß. Akademie d. Wiss.: Clemens Alexandrinus I [1905] 184).

[3] In der an Gregor von Nazianz gerichteten Ep. 2, n. 2 (Migne, P. gr. XXXII 225 f) erwähnt er den das Tagewerk begleitenden Hymnengesang als ein Mittel zur Weckung seelischer Freuden und zur Bewahrung des Gleichmutes.

[4] Der melodische Psalmenvortrag hat seinen Grund in dem wohlgeordneten und friedlichen Zustande des Herzens. Ep. ad Marcell. n. 25.

[5] Vgl. Euseb., In Ps. 70, 22 (Migne, P. gr. XXIII 788).

und insbesondere die geheimnisvolle und spezifisch sakramentale Vereinigung Christi mit den Gläubigen bildet ja den Höhepunkt, die fortwährende Triebkraft und den erhaltenden Lebensnerv des ganzen christlichen Kultes. Dieser ist äußerlich sichtbar und prägt sich in den verschiedenen Arten des Gebetes und Gesanges aus, er ist aber auch zugleich von tief innerlicher und mystischer Natur und gibt daher dem Gesange den weihevollen Charakter einer harmonischen und lebensvollen Äußerung, welche aus der Gemeinschaft mit Christus hervorgeht (1 Kor 10, 16)[1]. Der Gesang der Gläubigen stimmt daher mit dem Gesange des Opfernden überein, indem zwischen dem Altare und den Gläubigen eine innige wechselseitige Beziehung stattfindet, welche ihren Grund hat in der von Christus selbst vollzogenen geheimnisvollen Stiftung und in der Hingabe seines Leibes und seines Blutes an die Gläubigen zur Vergebung der Sünden und zum neuen ewigen Leben, und diese innige kultische Gemeinschaft zwischen Haupt und Gliedern tritt gerade im Gesange in eine besonders feierliche Erscheinung.

Auf diesen Zusammenhang des Gesanges mit der eucharistischen Feier weisen die Väter auch an den vielen Stellen hin, wo sie das Volk ermahnen, Gesinnung und Leben mit dem Gesungenen in Einklang zu bringen. Der Gesang, in welchem die Momente der Belehrung und Erbauung zum Ausdruck kommen (vgl. Kol 3, 16), soll zur Sprache werden, die wieder zum Geiste spricht. Wie Glaube und Andachtsgefühl im Gesange offenbar werden, so wirkt dieser wiederum heiligend auf die innere Welt der Gedanken und Empfindungen ein. Gerade dem Volksgesange kommt diese Bedeutung besonders zu, weil die moralische Kraft, welche im Bewußtsein der Gemeinschaft

[1] Der Gesang ist ein Abbild der seelischen Ruhe, die unter der Herrschaft des Geistes Christi eintritt. Athanas. a. a. O. n. 2. In der 18. Homilie über den 2. Korintherbrief bespricht Chrysostomus eingehend das Zusammenwirken zwischen dem Liturgen und dem Volke und bemerkt, daß er damit zur regen Teilnahme am Gottesdienste aufmuntere, durch den alle ein Leib werden (Migne, P. gr. LXI 527).

liegt, zu einem erweckenden Geiste wird, der aus der Gesamtheit auf den einzelnen übergeht. Sittlichen Wert und Verdienst besitzt daher nur derjenige Gesang, welcher der frommen Gesinnung und dem inneren Heiligtum des Geistes entströmt. Tertullian bringt in seiner Abhandlung über das Gebet dieses Moment in einer Reihe von Vorschriften zum Ausdruck, die in gleicher Weise auch für den Gesang gelten. Insbesondere betont er am Schlusse des 28. Kapitels dieser Abhandlung die sittliche Unversehrtheit beim Gesange, wenn er das Opfer der eigenen Hingabe an Gott unter dem Bilde eines tadellosen und geschmückten Opfertieres begleitet sein läßt von Psalmen- und Hymnengesang. Bei Clemens von Alexandrien tritt diese Forderung der Herzensreinheit noch stärker hervor[1], was auch seiner Auffassung einer möglichst geistigen, aus dem Innern geborenen Gottesverehrung entspricht. Zugleich war er aber dabei von der Absicht geleitet, aus dem Kreise der Gläubigen die heidnischen Rundgesänge bei festlichen Gelagen zu bannen, wozu ihm das ganze musikalische Treiben in Alexandrien besondern Anlaß gab[2]. Auch nach Eusebius ist die vom Heiligen Geiste geweckte Andachtsstimmung die Voraussetzung für jene gottgefällige Psalmodie, zu welcher David auffordert[3]. Leerer Formalismus, gedankenloses, mechanisches Singen sollen vermieden werden. Darum suchen gerade jene Väter, wie Basilius, Chrysostomus, Ambrosius, Augustinus und Cäsarius von Arles, welche besonders tatkräftig für die Pflege des Gesanges wirkten, dem Volke auch den Inhalt des Gesungenen zu erklären. Er soll nicht Phantasiestück werden zur Vermittlung bloß dunkler Ahnungen und Gefühle. Auf solche Weise rechtfertigt Basilius gegen-

---

[1] Vgl. insbesondere Strom. 7, 7 (Migne, P. gr. IX 449 ff).

[2] Im 2. Buche des Paedagogus c. 4 verbreitet er sich eingehend über die Verwendung und die Wirkung der Instrumentalmusik bei den heidnischen Zechgelagen und warnt davor, in ähnlicher Weise die Agapen zu begehen. Über die leidenschaftliche Pflege der Musik bei den Alexandrinern s. Dio Cass., Hist. 66, 8. Vgl. auch Westphal, Die Musik d. griechischen Altertums (1883) 244.

[3] Euseb., In Ps. 91, n. 4 (Migne, P. gr. XXIII 1172).

über dem Klerus von Neucäsarea den von ihm eingeführten Wechsel- und Responsoriengesang, indem er sagt, daß dadurch das Volk Zeit finde, über die gesungenen Worte nachzudenken und die innere Aufmerksamkeit zu bewahren[1]. Auch Ambrosius betont das erbauliche Moment des Gesanges und verurteilt einen Gesang, der auf bloßen Ohrenkitzel gerichtet ist[2]; ebenso warnt Augustinus vor dem Fehler, über der Annehmlichkeit der Stimme Sinn und Bedeutung des Textes aus dem Auge zu verlieren, und vergleicht das oberflächliche Singen mit der vorübergehenden Wirkung einer Mahlzeit, während doch die göttliche Lehre in die Tiefe der Seele dringen soll[3].

8. Der Volksgesang in seiner Beziehung zum christlichen Glauben und zum sozialen Empfinden.

In diesem religiös-ethischen Sinne gepflegt, erscheint der Psalmen- und Hymnengesang den Vätern als ein vortreffliches Mittel zur Erhaltung und Stärkung des christlichen Bewußtseins und zur Befestigung im Glauben. Hilarius von Poitiers rühmt den gottwohlgefälligen Gesang bei der Feier der heiligen Geheimnisse als Ausdruck des gemeinsamen Glaubens[4], und Ambrosius entzündete mit dem Hymnengesange im mailändischen Volke einen solchen Eifer, daß dieses täglich der heiligsten Dreifaltigkeit in Liedern huldigte, was die arianischen Gegner zu dem Vorwurfe veranlaßte, Ambrosius habe die Gläubigen durch den Zauber der Musik bestrickt[5]. Selbst Augustinus, der dem Gesange nur aus disziplinären Gründen Einlaß in die Kirche gewähren wollte, bekennt, daß derselbe für das

---

[1] Καὶ νῦν μὲν διχῇ διανεμηθέντες ἀντιψάλλουσιν ἀλλήλοις, ὁμοῦ μὲν τὴν μελέτην τῶν λογίων ἐντεῦθεν κρατύνοντες, ὁμοῦ δὲ καὶ τὴν προσοχὴν καὶ τὸ ἀμετεώριστον τῶν καρδιῶν, ἑαυτοῖς διοικούμενοι. Ad cleros Neocaes. n. 3 (Migne, P. gr. XXXII 764).

[2] Praef. in Ps. 1, n. 12 (Migne, P. lat. XIV 926). Ähnlich Hieron., Ep. ad Rusticum c. 15.

[3] In Ps. 64, n. 3; in Ps. 149, n. 2.

[4] In Ps. 65, n. 4 (Migne, P. lat. IX 425 426).

[5] C. Auxent. n. 34 (Migne, P. lat. XVI 1017).

Volk höchst nützlich und heilsam ist, wenn nicht gerade Lesung oder Vortrag bei der Opferfeier stattfindet[1]. So trug der gemeinschaftliche Gesang in Verbindung mit dem ganzen Reichtum an Zeremonien und liturgischen Handlungen, worüber die Kirche des nachkonstantinischen Zeitalters verfügte, dazu bei, daß das Volk in Scharen zu den Vigilien, den öffentlichen Gebetsstunden und zur Opferfeier eilte[2], eine Sitte, die teilweise noch im 5. und 6. Jahrhundert fortlebte[3].

Am glänzendsten offenbarte sich diese Macht christlichen Trostes und religiöser Freude, welche die Gläubigen aus den ihnen durch die kultischen Versammlungen teuer gewordenen Gesängen schöpften, beim Martyrium. Nach dem Vorbilde des hl. Paulus und Silas im Kerker zu Philippi (Apg 16, 25) gewannen auch die Christen durch Psalmen- und Hymnengesang jene wunderbar geheimnisvolle Kraft lebendigen Glaubens und der Gemeinschaft mit Gott, welche selbst während der Todesqualen noch in Liedern ausströmte[4].

Ganz naturgemäß mußte das gemeinschaftliche Singen bei gottesdienstlichen Versammlungen besonders zur Erhaltung und Stärkung des sozialen Sinnes und Wirkens innerhalb der Christengemeinde beitragen. Die Gefühlssprache des Gesanges ist allen verständlich; denn in ihren Gefühlen sind die Menschen weniger getrennt als in ihren Gedanken. Schon im apostolischen Gottesdienste trat dieses Moment hervor, wenn zu den Hauptformen der gegenseitigen Erbauung (vgl. 1 Kor 14, 26)

---

[1] Ep. 55, n. 34 (Corp. Script. eccl. lat. XXXIV 209).

[2] Basil., Ep. ad cleros Neocaesar. a. a. O. Greg. Nyss., De vita Macrinae (Migne, P. gr. XLVI 992). Paulinus Nol., Carm. 23, 116 (psalmis producere noctem). (Corp Script. eccl. lat. XXX II 198.)

[3] Proclus, Or. 2 de Incarn. Chr. (Migne, P. gr. LXV 692). Iustin., Cod. civ. l. 1, leg. 41.

[4] Von den zahlreichen Zeugnissen aus den Märtyrerakten sollen hier erwähnt werden: Martyr. Pionii et aliorum mm. c. 18 (Knopf, Ausgewählte Märtyrerakten [1901] 72). Acta Agapae, Chioniae etc. c. 7 (Knopf a. a. O. 97). Euseb., Hist. eccl. 8, 9 (Märtyrer von Thebais). Basil., Hom. in Gordium m. c. 5. Greg. Nyss., Or. in Theodor. m. c. 5. Aurel. Prud., Peristephanon hymn. 5, 313 f.

auch das mit theopneustischer Ergriffenheit vorgetragene Gesangsgebet: ψάλλειν τῷ νοΐ (ebd. 14, 15) zählte, welches die Gemeinde mit „Amen" (ebd. 14, 16) oder auch mit doxologischen Schlußworten (Offb 4, 11; 5, 14 u. ö.) bekräftigte. Noch mehr konnte sich der Gesang nach dieser Seite hin geltend machen, als mit der reicheren Entwicklung der liturgischen Formen eine größere Anzahl von Responsorien, Antiphonen und Psalmversen vom Volke gesungen wurden, wie solches schon in den uns schriftlich erhaltenen ältesten Liturgien der Didache und der Apostolischen Konstitutionen hervortritt. So durfte Ambrosius mit Recht die Psalmodie als den Hymnus der Eintracht bezeichnen, der zur Versöhnung und Liebe stimmt[1], und Basilius erkannte darin ein treffliches Mittel, um die durch die verschiedenen Lebensstellungen voneinander getrennten Gläubigen beim Gebete und bei der Opferfeier wieder zusammenzuführen[2].

Diese soziale Aufgabe hatte der Psalmen- und Hymnengesang auch bei der Feier der Agapen zu erfüllen. Brüderliche Gleichheit und Gemeinschaft, Fröhlichkeit und Herzenseinfalt (Apg 2, 46) bildeten den vorherrschenden Zug der urchristlichen Gemeinden, und zur Erhaltung dieser Verbindung, welche nahe an das Familienverhältnis streifte, trug der Gesang nicht unwesentlich bei (ebd. 2, 47). Infolge ihrer organischen Verbindung mit der Eucharistie[3] hatten diese Liebesmahlzeiten ursprünglich gottesdienstlichen Charakter. Als sie sich in den ersten Jahrzehnten des 2. Jahrhunderts aus dem Zusammenhang mit dem Gemeindegottesdienst loslösten[4],

[1] In Ps. Praef. n. 9 (Migne, P. lat. XIV 925).

[2] Bei Simeon Metaphrastes, De Doctr. et admonit. Serm. 2, n. 5 (Migne, P. gr. XXXII 1141).

[3] Vgl. Apg 20, 11. Auf die Verbindung der Eucharistie mit einer Abendmahlzeit weist auch die konstante Verknüpfung der Anklagen gegen diese Einrichtungen hin. Iust., Apol. I c. 26; II c. 12; Dial. c. 10; Athenag., Supplic. pro Christ. 3, 31—36; Tert., Apolog. c. 1; Euseb., Hist. eccl. 5, 1, 14; Iren., Fragm. 13; ed. Harvey.

[4] Nach der Schilderung des christlichen Gemeindegottesdienstes durch Justin in seiner ersten um 139 oder 140 verfaßten Apologie c. 67 hat die Verbindung der Agapen mit der Eucharistie bereits aufgehört.

vermischten sie sich ihrer Bedeutung nach mit den bei Geburts-, Hochzeits- und Leichenfeierlichkeiten üblichen Mahlzeiten und bezweckten vorwiegend die Unterstützung der Armen[1]. Aber auch hier diente der Psalmen- und Hymnengesang, der die Feier der Sonntagsagape abschloß[2], ebenso zum Ausdruck und zur Nahrung der brüderlichen Liebe und des Gemeinschaftssinnes wie die übrigen erbaulichen Momente, das einleitende Gebet[3] und die Teilnahme am gebrochenen „Brote des Exorzismus“[4]. Denn nach Clemens von Alexandrien, der für seine Kirche noch die Verbindung dieser Feier mit dem Gottesdienste bezeugt[5], soll dieses Mahl die Liebe offenbaren, obwohl es nicht die Liebe selbst ist, sondern ein bloßer Erweis des gemeinschaftlichen Wohlwollens und Wohltuns[6].

In diesem Sinne, als ein Gesang aller für alle, mußten solche musikalische Ergüsse, die in alexandrinischen Kreisen noch durch das Spiel der Lyra, des alten griechischen Nationalinstrumentes, erhöht wurden[7], besonders bei den aus dem Heidentum Übergetretenen Anklang finden. Sangen bei den römischen Festlichkeiten doch zumeist Knaben- und Mädchenchöre aus vornehmen Familien[8]; auch bei den Säkularfeiern und im Tempel des palatinischen Apollo wurde das Festlied von einem aus dreimal neun Knaben und ebensovielen Mädchen bestehenden Doppelchor in lateinischer und griechischer Sprache

---

[1] Coena nostra de nomine rationem sui ostendit; id vocatur, quod dilectio penes Graecos (d. i. ἀγάπη). Tert., Apolog. c. 39. Vgl. hierzu die Angabe der syrischen Didaskalia (c. 9) und der ägyptischen Kirchenordnung (Achelis in Texte und Untersuchungen von Gebhardt und Harnack VI 4, 104 ff). Eine großartige Bewirtung der Armen veranstaltete der reiche Pammachius in der Petersbasilika zu Rom. Paulin. Nol., Ep. 13, 11—16 (Corp. Script. eccl. lat. XXIX 1 92 ff).

[2] Canon. Hippol. c. 32, § 168. Tert., De ieiun. c. 13.

[3] Canon. Hippol. c. 32, § 165. [4] Ebd. c. 33, § 170.

[5] Achelis a. a. O. 202 A. 1.

[6] Paedag. l. 2, c. 1 (Die griech. christl. Schriftsteller: Clemens Alexandrinus I [1905] 157 f); Strom. l. 7, c. 7.

[7] Clem. Alex., Paedag. l. 2, c. 4 (a. a. O. 183).

[8] Einen solchen Doppelchor zu Ehren der Göttin Diana enthält Catull., Carm. n. 33.

gesungen [1]. Hier aber konnten die Mühseligen und Beladenen, die Armen und Unglücklichen mit den Vornehmen und Edlen am Gesange teilnehmen und darin ein höheres Labsal finden. Gerade jenen Kreisen, in welchen Verzweiflung und Zaghaftigkeit herrschte, mußten diese Tafelgesänge und die ganze Feier der Agapen Trost und das Bewußtsein höherer Hoffnungen vermitteln. Mahlzeiten, bei welchen ein Teil der geschlachteten Opfertiere von den Paciszenten verzehrt wurde, waren zwar auch mit den alttestamentlichen Bundesopfern verbunden [2]. Ebenso finden wir bei allen Stämmen und Völkern des klassischen Altertums einen gemeinschaftlichen, an die öffentlichen Götterfeste angeschlossenen Opferschmaus [3]. Auch bei den römischen privaten Opfern verzehrten der Darbringende und die etwa von ihm Geladenen, bei den sacerdotalen Staatsopfern die betreffenden Priester den Rest des Opferfleisches [4]. Doch ist die eigentümliche Idee der christlichen Agapen und ihrer Verbindung mit dem Kulte nicht von dieser Sitte entlehnt noch durch sie veranlaßt; sie hat vielmehr im Vorbilde des ursprünglichen Abendmahls des Herrn, im Geiste des Christentums, das den Gott der Liebe verkündete und ein Band brüderlicher Gleichheit um die Herzen schlang, sowie

---

[1] Vgl. Wissowa, Die Säkularfeier des Augustus 1894; Schöll, in Deutsche Rundschau XXIII 4 (1897), 54 ff.

[2] Gn 26, 28 30 31; 31, 54. Jo 9, 11—15. Das zwischen Jahve und dem Volke geschlossene Bündnis war von einem festlichen Mahle begleitet (Ex 24, 11). Doch waren glänzende Feste, wie jene zu Bethel, nur mit Gastmählern der oberen Klassen verbunden, an denen die Armen nur einen geringen Anteil hatten. Die Israeliten hatten eben unter dem Königtum aufgehört, eine schlichte Gemeinschaft von Landleuten in gleichen Verhältnissen zu bilden. Smith, Die Religion der Semiten (1899) 195.

[3] Athen., Deipnosoph. VIII 363; vgl. II 40; V 192.

[4] Wissowa, Religion u. Kultus der Römer (Handb. d. klass. Altertumswissensch. von J. von Müller V 4 [1902], 358 f). Beim Gottesdienst der „Ara maxima" fand die Darbringung der dem Herkules geweihten Zehenten in der Form eines Opferschmauses statt, woran sogar das ganze Volk, mit Lorbeer bekränzt, teilnahm. Doch ist eine solche Bewirtung wie das ganze Zeremoniell der Zehentspende griechischen Ursprungs. Ebd. 226.

im Charakter des urchristlichen Lebens ihren selbständigen und natürlichen Grund. Und dieses Gepräge war auch den dort erklungenen Tafelgesängen gegeben[1].

Infolge dieser reichlichen Verwendung des Psalmengesanges streifte derselbe mit der größeren Ausbreitung des Christentums die exklusive Nationalität ab, welche ihm als einem Erbstücke aus der Synagoge anhaftete. Zwar trat dieser universelle Charakter der Psalmodie als eines Gesanges für alle Völker und Zeiten ursprünglich nicht so scharf hervor. Denn wie die ersten Christen zu Jerusalem im religiös-nationalen Verbande des Judentums verblieben, in der Teilnahme am Tempeldienste verharrten, zur Stunde des täglichen Morgen- und Abendopfers im Tempel erschienen (Apg 3, 1—11; 5, 12 20 42), und wie sie auch außerhalb Jerusalems an den jüdischen Fest- und Gebetszeiten festhielten (ebd. 18, 18—21; 20, 16), so waren auch ihre Gesänge die jüdischen Psalmen. Doch erkannten sie im Lichte des neuen Glaubens die vorbildliche und prophetische Beziehung der Psalmen und Cantica auf den Herrn und erblickten in ihm und seinem Reich deren Erfüllung. Dieser ihre ganze Seele durchdringende Glaube mußte im Gebete und Gesange offenbar werden, wofür der in Apg 4, 24 ff aufgezeichnete Gebetserguß als charakteristischer Beleg dienen mag. Die internationale Bedeutung des Psalmengesanges kam aber um so mehr zur Geltung, als derselbe insbesondere vom 4. Jahrhundert an in den verschiedenen Kirchen des Morgen- und Abendlandes im Dienste der christlichen Kulturmission ertönte, die national getrennten Völker zu einer Familie vereinigend. Die Väter sprechen in ihren Psalmenerklärungen diesen Gedanken nicht selten aus und finden im Gesange der christlichen Gemeinden die Aufforderung des Psalmisten zum Lobpreise Gottes erfüllt. Eusebius rühmt die allgemeine Verbreitung des Psalmengesanges in der aus allen

---

[1] Über die verschiedenen Erklärungen vom Ursprung der Agapen vgl. Leclercq, Art. Agape, in Dict. d'Archéol. chrétienne et de Liturgie I 788 ff.

Völkern auserwählten Kirche auf dem ganzen Erdkreise[1], und nach dem Zeugnisse des hl. Chrysostomus war David in Städten, an den Höfen, in den Klöstern, Wüsteneien und Einöden heimisch; der Psalmengesang habe die Erde in den Himmel und die Menschen in Engel verwandelt, weil für alle Stände und jedes Alter passend[2]. Dieselbe weite Verbreitung haben auch die übrigen mit der Liturgie verbundenen Gesänge gefunden. Denn nach Eusebius nimmt das ganze Menschengeschlecht Anteil an dem liturgischen Dankgebete (Präfation), welches von Christus an den Schöpfer, den Dreieinigen, den Gott des Weltalls, gerichtet ist[3], und ebenso wird das Trisagion der Opferfeier von den aus den Völkern der versammelten Kirche gebildeten Chören gesungen[4]. Da dasselbe nur ein Echo der Hymnen des himmlischen Chores ist[5], so ist der christliche Gesang in der Tat zu einem Himmel und Welt umspannenden Lobpreis Gottes geworden.

4. Der Volksgesang im Dienste des Privatlebens.

Diese universelle Aufgabe erfüllte aber der christliche Gesang insbesondere dadurch, daß er auch das Privatleben des Christen von der Wiege bis zum Grabe bald im versöhnenden, bald im stärkenden und heiligenden Tone umschloß und dazu diente, die im öffentlichen gemeinsamen Kulte gewonnenen Gnaden des höheren Lebens auch im Familienkreise und bei der Arbeit zu erhalten. Die Psalmodie trug hier wesentlich zur Stärkung des christlichen Bewußtseins eines höheren Berufes und seiner hehren Pflichten bei. Denn das ganze Gebetsleben des Christen schloß sich an die öffentliche Gebetsweise in der Liturgie an. Diese bildete den Mittelpunkt des frommen Lebens, aus ihr wurde die religiöse Unterweisung geschöpft und zog auch die Privatandacht ihre

---

[1] In Ps. 65 (Migne, P. gr. XXIII 648).
[2] In Ps. 41, n. 1 (Migne, P. gr. LV 157).
[3] In Ps. 64, 2 3 (Migne, P. gr. XXIII 625 f).
[4] Euseb., De laud. Constant. c. 10 (Die griechischen christl. Schriftsteller, herausgegeben von der preuß. Akademie d. Wissensch. [1902] 222).
[5] Hieron., In Matth. l. 3, c. 21, n. 9 (Migne, P. lat. XXVI 149).

Nahrung[1]. Die Gläubigen beobachteten in ihren Privatgebeten die in der Liturgie niedergelegte Ordnung, wodurch auch das außergottesdienstliche Gebet mit dem liturgischen nach Inhalt und Form ähnlich wurde. Daher traten auch die Psalmen und Hymnen aus den gottesdienstlichen Räumen hinaus in die Privathäuser, auf öffentliche Plätze, auf das Feld und begleiteten den Christen beim Kornschnitte und auf dem Wasser. Diese Übung hatte sich schon frühzeitig eingelebt, denn nach Tertullian wetteifern die christlichen Gatten, wer von ihnen würdiger mit Psalmen Gott lobsingen könne[2], und Chrysostomus, der die lebendige Verbindung zwischen dem öffentlichen und privaten Kulte besonders scharf betont, verweist seine Zuhörer gerade auf das Beispiel der altchristlichen Kirche[3]. An derselben Stelle gibt er auch über den Gesang bei der Mahlzeit eine ausführliche Anleitung, welche einigen Einblick in die Psalmodie des 4. Jahrhunderts gewährt und daher hier näher dargelegt werden soll. Nach einer Erklärung des Responsoriums Quemadmodum desiderat cervus etc. (Ps 41, 2) spricht er zuerst allgemein von der Macht des Gesanges über den Menschen: Kinder werden durch das Lied der Mutter beruhigt, der Wanderer tröstet sich mit Gesang auf seinem Wege, der Winzer und Schiffer bei der Arbeit und die Frauen am Webstuhle, bald im Solo- bald im Chorgesange dieselbe Melodie wiederholend[4]. Sodann ermahnt er die Männer, nicht bloß selbst zu singen während

---

[1] Vgl. Probst, Die Liturgie nach der Beschreibung des Eusebius von Cäsarea (Zeitschr. f. kath. Theologie 1884, 684). Ders., Liturgie des 4. Jahrhunderts (1893) 41 42.

[2] Ad uxor. l. 2, c. 9. [3] In Ps. 41 (Migne, P. gr. LV 155 ff).

[4] Über die vom Volke im heidnischen Altertum gedichteten und gesungenen Lieder bei der Arbeit und in den mannigfaltigen Lagen des Lebens s. Athen., Deipnosoph. XIV 618 ff. Auf Grund dieser Stelle bei Chrysostomus bespricht Nägele in den Berichten über die Verhandlungen d. k. sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig, Philol.-hist. Kl. LVII (1905), Hft 3 die zur Zeit des Heiligen üblichen christlichen Arbeitslieder; eine Darlegung, die zugleich als Beitrag zu der von Bücher, Arbeit u. Rhythmus (1902) vertretenen Theorie vom Zusammenhang des musikalischen Rhythmus mit der Bewegung bei der Arbeit dienen soll. Vgl. S. 12.

der Arbeit, sondern auch Frauen und Kinder[1] darin zu unterweisen, zumeist in der Psalmodie vor und nach der Mahlzeit; alle sollen stehend zugleich das Responsorium singen: Delectasti nos Domine etc. (Ps 91, 5). Dieser Gesang geistlicher Lieder soll den beim Mahle möglichen Ausschweifungen vorbeugen und vorzugsweise die nach heidnischem Gebrauche üblichen lasziven Tänze und Gesänge verdrängen. Denn das christliche Haus soll nicht in ein Theater umgewandelt werden, sondern eine Stätte sein für den Chor der Propheten. Ferner empfiehlt er diesen Psalmengesang für alle Tage und läßt keine Ausrede auf rauhe Stimme, Unkenntnis der Melodie und auch nicht auf das Alter gelten, da doch ein reines Herz und ein zerknirschtes Gewissen vor allem in Betracht kommen. Auch sei keine kunstvolle Begleitung mit Kitharaspiel nötig, sondern nur guter Wille. Zum Schlusse weist er noch darauf hin, daß der Psalmengesang nicht an Ort noch Zeit gebunden ist, denn zu Hause, auf den öffentlichen Plätzen, auf der Reise, in den Werkstätten und in Freundeskreisen ist das Psallieren möglich. In ähnlicher Weise suchte auch Cäsarius von Arles seinen Zuhörern den Sinn der gesungenen Psalmverse klar zu machen[2] und ihnen die Fülle sittlicher Anregung, welche in den Responsorien liegt, zuzuführen[3].

5. Der Volksgesang im Kampfe mit der heidnischen Musikpflege.

Wie schon früher angedeutet, leistete der christliche Gesang ein schweres Stück Kulturarbeit durch das allmähliche Verdrängen heidnischer Musik und Lieder. Der sittlich bildende

---

[1] Auch Hieronymus empfiehlt den Psalmengesang als Erziehungsmittel für Schule und Haus. Ep. ad Gaud. c. 1 u. 4. In Ep. ad Laetam c. 1 erwähnt er den Allelujagesang des noch stammelnden Mädchens auf den Knien des greisen heidnischen Oberpriesters Albinus, der durch solche Weisen zur Bekehrung angeregt werden soll. Vgl. auch a. a. O. c. 4 und 9. Die in die Klöster aufgenommenen Kinder mußten nach Vorschrift Psalmen lernen. Reg. s. Pachomii c. 49 und 139 (Migne, P. lat XXIII 70 78). Vgl. Reg. s. Pauli et Steph. (Anfang des 6. Jahrhunderts) c. 15 u. 16. (Migne, P. lat. LXVI 954).

[2] Z. B. Serm. 53 (Migne, P. lat. XXXIX 1845).

[3] Serm. 284, n. 3 (Migne, P. lat. XXXIX 2283); Serm. 285, n. 3 (XXXIX 2284).

Einfluß der Psalmen und Hymnen nach dieser Seite ist um so höher anzuschlagen, als die heidnische Musik beim Auftreten des Christentums ihrer früheren Bestimmung, edle und reine Empfindungen zu wecken, untreu geworden und in den Dienst des Ohrenkitzels und zügelloser Unterhaltung getreten war. Zwar hatte dieser Verfall schon frühzeitig noch auf griechischem Boden begonnen; denn schon seit den Tagen des Perikles machte sich, wie das Beispiel Agathons zeigt, das Virtuosentum wie auf dramatischem Gebiete, so auch in der Musik geltend [1]. Die Worte des Liedertextes und ihr ethischer Gehalt waren bis dorthin der Regulator für die musikalische Komposition und diese selbst nur melodisch stilisierte Poesie. Als sich aber beide Künste voneinander trennten, wurde der Gesang durch Modulationen, Vorschläge, Verzierungen und andere melodische und rhythmische Dekorationsmittel zur Staffage des Luxus gesteigert. In der römischen Kulturwelt gestaltete sich der entnervende Einfluß dieser Kunst durch Verstärkung oder vielmehr Vergröberung der musikalischen Mittel und durch die Vermengung heterogener Elemente noch intensiver. Wie alle übrigen Künste hatten eben die Römer auch die Musik in ganz besonderer Weise zur Erhöhung des Lebensgenusses und zur Verschönerung der Existenz verwendet. Das große Heer von Sklaven, von welchen die musikalisch Begabten auf Befehl ihres Herrn und nach Anweisung ihrer Aufseher die Musik zu erlernen und zu pflegen hatten [2], ermöglichte auch eine massenhafte Verwendung von Sängern und Instrumentalisten und erzielte so eine berauschende Wirkung des Ensemblespieles, wie solches dem rohen Geschmacke der Römer zusagte. Während die altrömische Musik z. Z. des Nävius und Livius Andronikus den Charakter einer lieblichen Strenge zeigte [3], trat an die Stelle

[1] Vgl. Grasberger, Erziehung u. Unterricht im klass. Altertum II 287 f.

[2] Vgl. Wallon, Histoire de l'esclavage dans l'antiquité II² (1879) 91 ff. Marquardt, Das Privatleben der Römer² (1886) 148, 12.

[3] Illa (sc. theatra) quidem, quae solebant quondam compleri iucunda severitate Livianis et Naevianis modis, nunc, ut eadem exultant, ut cer-

der früheren Dürftigkeit und der engen Verbindung mit der Poesie bald eine größere Freiheit im rhythmischen Aufbau der Melodie und in der Anwendung sich rasch ablösender Modulationen[1]. Ernste Kunstfreunde wie Plutarch[2] und Quintilian[3] beklagen daher auch das musikalische Treiben ihrer Zeit, welches an Stelle jener mannhaften und göttlichen Musik eine entnervte und plaudernde in das Theater und die gesellschaftlichen Kreise eingeführt hatte. Ein solcher entsittlichender Einfluß ist bei den für elementare Wirkungen der Musik empfänglichen Südländern in viel höherem Grade anzunehmen, als er bei uns durch die gegenwärtige Musikpraxis möglich wäre. Rhythmus und Klang wirken gerade nach der sinnlichen Seite mit einer größeren und unsern eigenen Erfahrungen oft unfaßbar erscheinenden Gewalt, wie auch heutzutage bei manchen Völkern schon das rhythmische Spiel mit einem Schlaginstrumente Lust und Freude zu wecken vermag. Erst auf fortgeschrittener Bildungsstufe verbindet sich mit dieser physischen Wirkung eine psychische, indem das geistigere Element der Melodie einen bestimmten seelischen Affekt hervorruft[4]. Wenn daher Cicero die Verweichlichung mehrerer Städte Griechenlands mit der durch Künsteleien entwürdigten Musik in Verbindung bringt[5], oder wenn Maximus der Tyrier berichtet, daß die sikelischen Dorier durch den Eintausch ihrer einfachen Hirtenmusik mit sybaritischen Melodien auch sittlich gesunken sind[6], so enthalten diese Darstellungen nicht lediglich die Anschauung strenger Sittenrichter, sondern auch einen wahren Kern. Wurde daher die Musik als eine solche Macht empfunden, welche das Denken und Handeln des

---

vices oculosque pariter cum modorum flexionibus torquent. Cicero, De leg. 2, 15, 39.

[1] Saepe totius theatri tibiis, crebro flectendo commutari mentes, frigi animos eorum. Varro bei Non. 7, 16.

[2] De musica § 145 f; ed. Weil et Reinach.

[3] Instit. orat. 1, 10, 31.

[4] Vgl. auch Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik (1899) 3. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (1902) 168 f.

[5] De leg. 2, 15, 38 ff. [6] Dissert. 37, 4.

Menschen wie im Banne hält, so mußte sie gleich einer Naturkraft in die richtigen Bahnen geleitet werden, um dem Einzelnen wie der Gesamtheit Segen zu bringen.

Von diesem Gesichtspunkte aus ist die teilweis schroffe Haltung christlicher Kreise gegen die Übertragung heidnischer Liedweisen und musikalischer Manieren auf den christlichen Psalmen- und Hymnengesang zu beurteilen. Clemens von Alexandrien beschäftigt sich eingehend mit dieser Frage, wozu ihm freilich auch die in Alexandrien mit Leidenschaft geübte Musikpflege besondern Anlaß bot. Im 2. Buch des Paedagogus (c. 4) bespricht er die Anwendung und Wirkung der Instrumentalmusik und des Gesanges bei den heidnischen Trinkgelagen und warnt, wie er auch sonst den Zerrbildern des heidnischen Treibens das Ideal christlicher Besonnenheit gegenüberstellt [1], vor einer ähnlichen Feier der Agapen. Nicht der Gesang an sich erscheint ihm verwerflich; denn in seinen Anschauungen spiegelt sich ganz und gar die hohe Bedeutung, welche das griechische Altertum der Harmonie, dem Rhythmus und den einfachen, gemessenen Weisen zuschreibt; auch läßt er beim melodischen Gesange eine größere Fülle von steigenden und fallenden Tönen wohl zu, will aber vom männlichen Ernste der Christen jene Melodien fernhalten, welche durch ihre schnell wechselnden und reichen Tonweisen unklare und verworrene Gefühle und Ausgelassenheit hervorrufen könnten. Aus demselben Grunde überläßt er die chromatische Melodie der häßlichen Trunkenheit und der buhlerischen, blumenbekränzten Musik. Das Chroma, welches in der klassischen Zeit auf die Kitharamusik beschränkt war, hatte damals in der Theatermusik unbedingte Herrschaft gewonnen [2]. Der buntschillernde Charakter, welcher in den kleinen Halbtonschritten liegt, erregte bei Clemens das Mißfallen gegen die Chromatik [3]. Da-

[1] Vgl. Wagner, Wert und Verwertung der griechischen Bildung im Urteile des Clemens von Alexandrien (Zeitschr. f. wissenschaftl. Theologie von Hilgenfeld XLV 2 [1902] 213—262).

[2] Abert, Die Lehre vom Ethos 80 ff.

[3] Abert (ebd. 105 A. 2) führt auch Ambrosius als Gegner der Chromatik an unter Berufung auf Hexaëm. l. 3 (nicht 6), c. 1; doch ist

gegen empfiehlt er dem christlichen Sänger die diatonisch gehaltene dorische und phrygische Tonleiter[1]. Mit seinen Ausführungen über diese Tongeschlechter erinnert er ganz an die Anforderungen, welche der platonische Protagoras (c. 15) an den Gesangsunterricht der griechischen Knaben stellt. Die durch die schlichte, strenge Erhabenheit (σεμνότης) gekennzeichnete dorische Tonart[2] verleiht nach der Anschauung der Alten der Musik den Charakter männlicher Würde, wurde daher insbesondere wegen ihrer erzieherischen Wirkung gerühmt und nahm als die eigentlich nationalgriechische die erste Stelle unter den Tonarten ein. Ebenso diente die hauptsächlich für religiöse Gesänge geeignete phrygische Tonart zur Erregung und Entladung der Affekte. Diese uns so fremdartig erscheinende Beziehung der Tongeschlechter zur Sittlichkeit wurde auch im christlichen Zeitalter festgehalten und mit den entsprechenden Modifikationen von den Theoretikern des Mittelalters fortgebildet[3].

Auch Athanasius schaffte, wie Sokrates berichtet[4], die in die alexandrinische Kirche eingedrungenen weichlichen Singweisen ab und führte wieder die ehemals übliche Modulation ein, welche sich mehr der Kantillation als einem Gesange mit melodischen Tonreihen näherte. Bei dieser Reform leitete ihn das Bestreben, den kirchlichen Gesang von einem zu großen Einflusse der gerade in Alexandrien üppig blühenden profanen Musik zu bewahren. Denn die schon von Ovid[5] gerühmte alexandrinische Musik war bei der Mischlingsbevölkerung dieser Stadt,

---

die Lesart „cantus cromatum scaenicorum" verderbt statt „cantus acroamatum scaenicorum". Schenkl, Ambr. opp. Pars I (Corp. script. eccl. XXXII [1897] 61).

[1] Καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας ταῖς ἀχρώμοις παροινίαις καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ. Paedag. l. 2, c. 4 (Die griech. christl. Schriftsteller: Clemens Alexandr. I 184).

[2] Eingehend hierüber Abert a. a. O. Vgl. auch Dechevrens, Études etc. 1. Abschn.: Éthologie des modes musicaux, und Gevaert, Histoire et théorie etc. I 200 ff.

[3] Ausführliche Darlegungen von Odo, Guido von Arezzo, Adam von Fulda u. a. bei Gerbert, Scriptores eccles. de musica (Neudruck 1905).

[4] Hist. eccl. l. 2, c. 23. [5] Ars amat. 3, 318.

welche den allgemeinen Lustbarkeiten, dem Theater und der Rennbahn leidenschaftlich ergeben war, besonders beliebt; sie schien eine Art Panacee für alle Übel zu sein; Sänger, Sängerinnen und Kitharaspieler entzückten die Massen bis zur Raserei, und Leute, die nicht lesen noch schreiben konnten, bemerkten doch jeden falschen Ton im Gesang und Spiel[1]. Auch waren alexandrinische Melodien in der griechischen Kulturwelt weit verbreitet, und römische Frauen sangen sie schon 30 Jahre nach der Eroberung Ägyptens ebenso gerne wie Theaterarien[2]. Solche musikalische Elemente, welche die Träger profanierender Gesinnung waren, suchte Athanasius vom Heiligtume fernzuhalten, wie auch Hieronymus die christlichen Sänger davor warnt, Hals und Kehle mit den Süßigkeiten einer weltlichen Kantilene geschmeidig zu machen, um nicht an die ariosen Liederergüsse in den Tragödien zu erinnern[3].

Außer diesem sinnberückenden Charakter der Profanmusik und der zu ihrer Ausübung nötigen raffinierten Technik, welche der Würde des christlichen Gottesdienstes widersprach, trug auch ihre enge Verbindung mit den berüchtigten theatralischen Vorstellungen und den üppigen Gastereien zu dieser Haltung der christlichen Kreise bei. Wie schon angeführt, beklagen Plutarch[4] und Quintilian[5] die ernst- und würdelose Musik ihrer Zeit und führen den Verfall dieser Kunst, der schon in den Tagen Alexanders d. Gr. durch die Emanzipation von der altmodischen Einfachheit eingeleitet worden, hauptsächlich auf den Einfluß des mit ihr eng verbundenen Pantomimus zurück. Dieser, zu einer selbständigen Gattung der Schauspielkunst entwickelt, beeinflußte die ihm dienende Musik so sehr, daß sie mit ihren weichlichen, würdelosen, mit Geschmetter und Triller durchsetzten Weisen nicht höher stand als der auf Sinnenreiz abzielende Liedertext[6]. Wie hier trugen unzüch-

---

[1] Athen., Deipnosoph. IV 176.
[2] Dio Cassius, Hist. Rom. Epit. l. 66, c. 8; ed. Dindorf 1863.
[3] In Ephes. l. 3, c. 5 (Migne, P. lat. XXVI 528).
[4] De musica § 145 f. [5] Instit. orat. 1, 10, 31.
[6] Friedländer-Marquardt, Röm. Staatsverwaltung III 551 ff. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[5] 406 ff.

tige Gesänge in Begleitung obszöner Schaustellungen und frivoler Tänze von Syrerinnen und Andalusierinnen auch zur Unterhaltung beim Gastmahle bei [1]. Solche Melodien konnten sich als musikalisches Gewand für inbrünstige Gebete und für Bekenntnisse des Schuldbewußtseins um so weniger eignen, als die Verbindung der Musik mit solchen Lebensgenüssen damals viel üppiger blühte als heutzutage. Musikalische Unterhaltungen aller Art, Solo- und Chorgesänge, Lyra- und Flötenspiel wurden oft bis zur Belästigung der Gäste veranstaltet und fehlten selbst beim frugalen Mahle nicht [2]. Auch blieb diese Gattung der Musik nicht auf die Zirkel der Großen und Reichen beschränkt; denn schon seit den Anfängen der römischen Monarchie war der Dilettantismus weit verbreitet, und die Theatermelodien fanden infolge der unbeschränkten Öffentlichkeit der Schauspiele eine raschere Verbreitung als heutzutage; auf den Straßen und Plätzen hörte man das Volk die im Theater vernommenen Weisen nachsingen [3], und nicht selten übte das Publikum an den Leistungen der Sänger und Spielleute scharfe Kritik [4]. Diese allgemeine musikalische Liebhaberei erhielt sich noch bis gegen Ende des 5. Jahrhunderts; das Volk besuchte wie z. Z. der Antonine täglich das Theater oder das Odeum, wo Tragödien, Pantomimen und Konzerte von Gesangs- und Instrumentalkünstlern veranstaltet wurden; in die vornehmen Kreise ward statt des Philosophen der Sänger und statt des Redners der Lehrer ergötzender Künste berufen [5],

[1] Plut., Quaest. conviv. 7, 8, 4.

[2] Plin., Ep. 1, 15. Quint., Instit. orat. 1, 28: Omne convivium obscenis canticis strepit, pudenda dictu spectantur. Die unwürdige Stellung der Musik ergibt sich besonders aus den Schilderungen der Gastmahlsitten römischer Lebemänner bei Plaut., Stich. 2, 2, 56 f; Horat., Sat. 1, 2, 1; Liv., Hist. 39, 6, 7. Die Teilnehmer, mit Parfüms gesalbt und mit Blumen und herabhängenden Bändern geschmückt, überließen sich allerlei Ausschweifungen, die bis in die späte Nacht hinein fortdauerten und nicht selten mit wüsten Straßenszenen endigten. Vgl. Becker-Göll, Gallus oder römische Szenen aus der Zeit Augusts I (1880) 204. [3] Ovid., Fast. 3, 358; Ars amat. 3, 37.

[4] Cicero, De orat. 3, 25, 98.

[5] Vgl. J. Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Großen [3] (1898) 461.

und in bürgerlichen Familien erfreute man sich an den Vorträgen von Chorkompositionen, die unter Leitung des Phonaskus einstudiert waren, oder man begnügte sich mit der Kunst eines Lyraspielers, Schalmeibläsers oder einer syrischen Sängerin, welche ihre Lieder mit einem Instrumente begleitete. In keinem Hause fehlten Gesang und Kitharaspiel[1]. Daher rühmt der gallische Patrizier Sidonius Apollinaris (454) die Genügsamkeit und den Ernst des Westgotenkönigs Theodorich, der an der sinnlichen Musik der Römer kein Gefallen fand, und die selbst in den römischen Provinzen üblichen rauschenden Instrumentalkonzerte von seinem Hofe in Tolosa verbannt hatte[2].

Um der Gefährdung christlicher Sitte durch solche musikalische Einflüsse, welche auch bei dem allgemeinen und intensiven Interesse der Christen für die Schauspiele nicht zu unterschätzen waren, entgegenzuwirken, empfiehlt Tertullian, während des einschmeichelnden Gesanges der Kitharöden an einen Psalm zu denken[3]. Solche Vorträge wurden eben vom Publikum mit Vorliebe gehört; denn noch im 4. Jahrhundert schöpften die Künstler ihren Liederschatz vorzugsweise aus der Literatur des augusteischen Zeitalters[4]. Auch Hilarius[5], Ambrosius[6] und Augustinus[7] ermahnen, sich von den vielfach mit heidnischen Riten und Institutionen verbundenen theatralischen Veranstaltungen fernzuhalten und in den lieblichen christlichen Gesängen einen Ersatz zu suchen. Doch bricht noch Leo d. Gr. in die Klage aus, daß sich bei schändlichen Schauspielen mehr Volk versammle als an den Stätten der heiligen Märtyrer, deren Schutz die Stadt Rom vor dem Untergange durch die

---

[1] Gevaert, Histoire etc. II 620.

[2] Sic tamen quod illic nec organa hydraulica sonant, nec sub phonasco vocalium concentus meditatum acroama simul intonat. Nullus ibi lyristes, choraules, mesochorus, tympanistria, psaltria canit: rege solum illis fidibus delinito, quibus non minus mulcet virtus animum quam cantus auditum. Epist. l. 1, ep. 3 (Migne, P. lat. LVIII 449 f).

[3] De spect. c. 25. [4] Gevaert, La mélopée etc. 55.

[5] Tract. in Ps. 118, n. 14 (Corp. Script. eccl. lat. XXII 408)

[6] Hexaëm. l. 3, c. 1 (Corp. Script. eccl. lat. XXXII I 61). In Luc. 8 23.

[7] In Ps. 39, n. 9 (Migne, P. lat. XXXVI 439).

Horden Attilas errettet hatte [1]. Insbesondere hing das Volk auch an den heidnischen Gesängen, welche mit den bei volkstümlichen Festlichkeiten üblichen Gebräuchen tief eingewurzelt waren. Chrysostomus wendet sich mit dem Vorwurf an die Gemeinde von Konstantinopel, daß nur wenige einen Psalm oder einen Abschnitt aus den heiligen Büchern herzusagen im stande wären, während sich gar viele fänden, die mit genauester Kenntnis und größter Lust die diabolischen Arien und buhlerische und unzüchtige Gesänge vortragen könnten [2]. Auch Theodoret von Cyrus mahnt, beim Anblicke der Natur und ihrer Herrlichkeiten nicht die Nymphen, Flußgötter, die Ceres, den Bacchus und die Diana mit heidnischen Lobliedern zu verherrlichen, sondern den Allmächtigen in seinen Werken zu preisen [3].

Wenn sich ferner die Synode von Auxerre im Jahre 585 (al. 578) c. 5 gegen die zu Ehren des hl. Martinus gefeierten und mit heidnischen Gebräuchen durchflochtenen Pervigilien wendet [4], so ist zu vermuten, daß sie mit diesem Verbote auch die unter dem Namen dieses Heiligen zu Ehren einer heidnischen Gottheit gesungenen Lieder treffen wollte. Der Rest eines solchen Martinsliedes, dessen unsittlichen Inhalt der Dominikaner Thomas Cantipratanus († 1263) geißelt [5], war in

---

[1] Serm. 84 (Migne, P. lat. LIV 433).

[2] In Ep. ad Col. c. 3, hom. 9, n. 2 (Migne, P. gr. LXII 362).

[3] Graec. affect. curatio. Serm. 4 de mat. et mundo (Migne, P. gr. LXXXIII 821). Über die Fortdauer der den heidnischen Naturanschauungen entstammten Gebräuche, Volkssagen und Märchen vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte II [2] (1905) 31 ff 212 ff 332 ff u. ö.

[4] Labbe, Coll. Conc. VI 643.

[5] Bonum universale de apibus (1627). Vgl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter [6] (1894) 387. Über die Martinslieder im allgemeinen und die einschlägige Literatur s. H. Pfannenschmid, Germanische Erntefeste im heidnischen u. christl. Kultus (1878) 468 ff. Auch andere mit den germanischen Sitten, Tänzen und feierlichen Umzügen verbundenen Gesänge lebten trotz kirchlicher Abwehr noch lange fort. Das Verbot der Synode von Auxerre, weltliche Chöre und Mädchengesänge in den Kirchen aufzuführen, wiederholt sich in den sog. Statuta s. Bonifatii c. 21 (Hefele, Konziliengeschichte III [1877] 585). In den Dicta abbatis Priminii (Caspari, Kirchenhist. Anecdota [1883] 176 u. 188) wird vor Tänzen und schändlichen Liedern in der

Gallien und Deutschland noch im 13. Jahrhundert als berühmter Gesang im Schwange.

So sollten die Psalmen und Hymnen, die nicht bloß im gehobenen Deklamationstone, sondern in einnehmenden melodischen Tonreihen gesungen wurden, dem Volke einen Ersatz bieten für die Theaterkantilenen und für die Hymnen aus dem Götterkulte, die mit antiker Sitte und Lebensweise sich noch lange forterhielten. Und zwar sollten sie diese Stelle vertreten, wenngleich vorzugsweise dem Texte nach, so doch auch hinsichtlich ihrer musikalischen Fassung, denn auch darauf ist das Lob zu beziehen, welches Pseudo-Justin aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts dem christlichen Liede spendet: Es erweckt die Seele zu einer glühenden Sehnsucht nach dem, was im Liede dargestellt ist; es besänftigt die vom Fleische aufsteigenden Leidenschaften; es wehrt die in uns von den unsichtbaren Feinden erregten bösen Gedanken ab; es betaut die Seele zur Ausdauer im Unglück und ist für die frommen Menschen ein Heilmittel für alle Beschwerden des Lebens[1].

In zusammenfassender Weise sind diese Gedanken der Väter über den Wert und Nutzen des gemeinschaftlichen Psalmengesanges in dem hymnologischen Traktate „De psalmodiae bono" niedergelegt, welcher dem Bischof Nicetas von Remesiana im binnenländischen Dacien um die Wende des

---

Nähe der Kirche, in den Häusern und auf den Straßen gewarnt. Ähnliche Aufführungen verbietet die bekannte Mainzer Reformsynode vom Jahre 813 c. 48 und das Pseudo-Theodorsche Pönitential unter den Bußordnungen des 9. Jahrhunderts (Wasserschleben, Die Bußordnungen der abendländischen Kirche [1851] 607). Ebenso waren heidnische Gesänge (cantica gentilium) bei den Prozessionen zur Zeit der Kalenden des Januars, der Sommersonnenwende und bei Leichenfeierlichkeiten üblich. Regino v. Prüm, De synod. caus. I 304 399. Über die heidnisch-germanischen Totenlieder s. Kögel, Gesch. der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters I (1894) 47 ff. Diese Gesänge, deren Inhalt und Form uns unbekannt sind, mögen wegen ihrer Verbindung mit dem Tanze, ähnlich den altrömischen Liedern der arvalischen Brüder und Salier und dem elischen Dionysus-Hymnus, strophisch gegliedert gewesen sein.

[1] Ps.-Just., Quaest. et respons. ad orthodoxos. Otto, Justini opera III 2 170 f.

4. Jahrhunderts zuzueignen ist[1]. Enthält dieses Schriftchen auch keinerlei Aufschlüsse über die Technik des Psalmensingens, so gewinnt es doch für unsern Gegenstand dadurch an Bedeutung, daß vermutlich von demselben Verfasser, der mit Paulinus von Nola befreundet war und in den Gedichten und Briefen des letzteren als Hymnendichter gefeiert wird[2], auch das „Te Deum" herrührt[3]. Nach dem von Morin zum ersten Male vollständig veröffentlichten Texte[4] liegt diesem Traktate eine Predigt zu Grunde, worin Nicetas während einer gottesdienstlichen Versammlung das Volk zur fleißigen und andächtigen Teilnahme an den öffentlichen Gebetszeiten ermuntert. Denn in der Einleitung bezieht er sich auf das am Schlusse seiner Rede „De vigiliis" gegebene Versprechen, auch über den Nutzen der Psalmodie eine Unterweisung zu geben. Die pietistische, im Morgen- und Abendlande vorübergehend aufgetauchte Anschauung, daß stilles Herzensgebet den Vorzug verdiene vor dem lauten Gesange, läßt er unter Hinweis auf die zahlreichen Beispiele in den heiligen Schriften nicht gelten und verbreitet sich sodann insbesondere über die universelle Bedeutung der Psalmen, welche sich für alle Stände und Altersstufen, für reich und arm, Gerechte und Sünder eignen und gerade beim Gottesdienste den besten Anschluß an die liturgische Feier ermöglichen[5].

6. Das ablehnende Verhalten gegen die Instrumentalmusik.

Ein hervorstechender Zug im ganzen musikalischen Leben des christlichen Altertums und daher auch bezeichnend für die Auffassung der Musik in ihrem Verhältnisse zur Liturgie ist

[1] Revue biblique VI (1897) 282—288. Revue Bénédict. XIV (1897) 385—397. Vgl. Bardenhewer, Patrologie 388 389.

[2] Vgl. Poëma 17: Ad Nicetam redeuntem in Daciam.

[3] Morin in der Revue Bénédict. XI (1894) 49—77; 337—345.

[4] Ebd. XIV (1897) 390—397.

[5] Die Aufforderung zur lebendigen Teilnahme an den liturgischen Gebeten, Lesungen, Kniebeugungen und Gesängen schließt er mit den Worten ab: Unitas servetur ab omnibus, quia unius moris homines diligit Deus. A. a. O. 397.

die Abneigung gegen die Instrumentalmusik und deren gänzlicher Ausschluß vom Gottesdienste. Da die Kirchen des Morgen- und Abendlandes schon ursprünglich hierin übereinstimmten, während z. B. die Praxis im Gesange wenigstens bis gegen Ende des 4. Jahrhunderts eine verschiedene war, müssen prinzipielle Gründe hierfür bestimmend gewesen sein. Diese Tatsache ist um so auffallender, da doch im altjüdischen Tempeldienste zur Begleitung des liturgischen Gesanges Nebel, Kinnor und gewisse Schlaginstrumente im Gebrauche standen. Auch hätten technische Gründe, wie die Intonation und Leitung der Gesänge hierzu ebenso führen müssen, wie auch die instrumentale Begleitung dazu beigetragen hätte, die Bewegungslinien der Melodie zu verstärken und den Rhythmus nachdrücklich zu charakterisieren. Zwar legten die Väter bei der musikalischen Verherrlichung des Gottesdienstes das Hauptgewicht auf die innere Anteilnahme aus vollem Herzen, und dieser Anforderung entspricht die Vokalmusik mehr als das instrumentale Spiel. Denn es bleibt immerhin ein eigentümlicher Vorzug der ersteren, die Empfindungen der Seele am natürlichsten, reinsten und edelsten auszusprechen; verfügt sie auch nur über spärliche Mittel, so kommt doch an zartem Wohllaut und gefühlvollem Ausdruck der menschlichen Stimme kein Instrument gleich.

Doch kann diese ethisch-ästhetische Rücksicht nicht vorzugsweise maßgebend gewesen sein. Vielmehr liegt es näher, an den beabsichtigten Widerspruch zu denken gegen alles, was an heidnischen Opferdienst erinnerte. Hier gehörten aber Instrumentalisten auf der Kithara und Flöte zur ständigen Begleitung, wie die Träger heiliger Geräte und Symbole in prächtigen Behältern und Körben zur Ausstattung der altgriechischen Prozessionen beitrugen[1]. Auch in Rom waren zur Kaiserzeit Chöre mit verschiedener, teilweise sehr reicher Instrumentalbegleitung üblich (chorocitharistae)[2],

---

[1] Z. B. beim Festzuge an den Panathenäen. Vgl. Michaelis, Der Parthenon (1871) 329 f.

[2] Sueton., Domit. c. 4. Vgl. auch Phaedrus, Fabulae 5, 7, 25.

wie auch den Lobgesang Catulls auf Diana[1], im Doppelchor von Knaben und Mädchen gesungen, und die Totenklage bei der Bestattung des Kaisers Augustus[2] instrumentale Musik begleitete. Daraus erklärt sich, daß Clemens von Alexandrien, welcher grundsätzlich die Künste der Griechen, also auch die Musik und deren Instrumente, dem Christentume dienstbar machen will, dennoch die vorzugsweise beim Dionysos- und Kybelekulte gebrauchte Flöte verschmähte[3]. Denn während der schlichte, anspruchslose Klang der Kithara mehr einer beschaulichen und abgeklärten Gemütsverfassung entsprach[4], dienten die Koloraturen der Aulosmusik zur Erregung der mit wilden Ausbrüchen der Leidenschaft verbundenen religiösen Ekstase[5].

Auch die Ausartung der Instrumentalmusik im Dienste der üppigen Tänze und Pantomimen mag nicht unwesentlich zu dieser Haltung der christlichen Kreise beigetragen haben. Athanasius tadelt die Meletianer, welche ihre Hymnen mit Instrumentalbegleitung und unter Tänzen absangen[6], und Augustinus belobt den Bischof Aurelius, der die nächtlichen musikalischen Veranstaltungen bei der Gedächtniskapelle des hl. Cyprian wegen der an Theatermusik erinnernden Instrumente abschaffte[7]. Ein ähnliches Verhalten beobachtete ja die Kirche gegenüber der Instrumentalmusik auch dann noch, als sich infolge der fortschreitenden Gewöhnung an die freier entfaltete Kirchenmusik ihre Stellung nicht unwesentlich geändert hatte. Ein Vergleich der Anschauungen des Clemens von Alexandrien, des hl. Thomas von Aquin, des Papstes Benedikt XIV. und der im „Regolamento per la musica sacra“ vom

---

[1] Catull., Carm. n. 33. [2] Sueton., August. c. 100.

[3] Strom. 6, 11; Paedagog. 2, 4.

[4] Vgl. die Erzählungen bei Athen., Deipnosoph. XIV 627 d—f 638 c.

[5] Aristot., Polit. l. 8, c. 6, p. 1441 a. Nach Aristides Quint., De musica (ed. Jahn) 109 M verwarf Athene, um den durch die Flötenmusik erregten Leichtsinn zu charakterisieren, das Instrument. Vgl. auch Westphal, Griech. Harmonik[3] (1886) 8 f.

[6] Theodor., Haeret. fabul. l. 4, c. 7 (Migne, P. gr. LXXXIII 425).

[7] Enarr. 2 in Ps. 32, n. 5 (Migne, P. lat. XXXVI 279) und Serm. 311, n. 5 (XXXVIII 1415).

21. Juli 1894[1] und neuerdings im päpstlichen Motu proprio VI vom 22. November 1903 niedergelegten Normen läßt ein zunehmendes Maß an Duldung oder Billigung nicht verkennen, doch stets unter der Forderung, daß die Instrumentalmusik nicht an profane musikalische Veranstaltungen erinnere, wozu sie bei ihrer in dem großen Reichtum an formellen Mitteln begründeten Eigenart leicht führen könnte. Der altchristlichen Anschauung über die moralische Bedeutung des Kirchengesanges mußte aber die durch die Begleitung notwendige Heterophonie um so mehr entgegen sein.

Auch ist der besonders in den ersten Jahrhunderten herrschende Drang nicht zu übersehen, Gott buchstäblich „im Geiste und in der Wahrheit“ zu dienen. Wenn Clemens von Alexandrien[2] im ganzen christlichen Leben nur ein Gebet, d. h. einen persönlichen Umgang (ὁμιλία) mit Gott erblickt und dieses daher gleichsam als einen Lebenszustand und die einzelnen Gebete nur als besondere Lebensäußerungen bezeichnet, unabhängig von Ort, Zeit, Sprache und Form, so erklärt sich auch sein strenges Urteil über den Gebrauch von Instrumenten. Dieser spiritualistischen Auffassung des christlichen Lebens ist es ganz entsprechend, wenn er an Stelle des alten Psalteriums, der Pauken, Trompeten und Flöten „das Wort des Friedens“ als einzig zulässiges Instrument anerkennen will. Zwar verwehrt er der Lyra, welche von alters her als Instrument der keuschen apollinischen Musik galt, im Hinblick auf das Beispiel Davids den Zutritt zu den geselligen Agapen nicht. Doch soll sie nur zur Erhebung des Geistes über die Sinnlichkeit und zur schuldigen Danksagung für Gottes Wohltaten verwendet werden[3]. Eine ähnliche Anschauung liegt auch dem schon früher angeführten Lobspruche auf den kirchlichen Gesang aus Pseudo-Justin zu Grunde, worin zugleich eine Rechtfertigung der kirchlichen Praxis, welche wohl den Gesang, nicht aber die Instrumente in

[1] Ausführlich hierüber Gietmann-Sörensen, Kunstlehre III: Musik-Ästhetik (1900) 316 ff 319 ff.

[2] Strom. 7, 7 (Migne, P. gr. IX 449 ff). [3] Paedagog. 2, 4.

ihren Dienst genommen, ausgesprochen ist. Eine solche Rechtfertigung war aber auch aus dem andern Grunde notwendig, da der Gebrauch von Instrumenten beim jüdischen Kulte auf göttlicher Anordnung beruhte (Nm 10, 2. 2 Par 5, 12) und die Aufforderung des Psalmisten zum Lobe Gottes durch Gesang und instrumentales Spiel (Ps 6, 1; 11, 1) nach Auffassung besonders der griechischen Väter erst in der christlichen Kirche erfüllt worden ist [1]. Daher erblickte man in der jüdischen Tempelmusik eine Konzession Gottes an die menschliche Schwäche und an den vorbildlichen Charakter des jüdischen Volkes, welche aber dem höheren christlichen Standpunkte nicht mehr entspräche; aus pädagogischen Gründen und in zeitlich vorübergehender Herablassung Gottes zu dem für geräuschvolle Musik empfänglichen jüdischen Volke habe Gott dieselbe zugelassen, um die Juden von den heidnischen Tempeln fernzuhalten [2]. Zwar unterscheiden die Väter wohl wieder zwischen jüdischem Tempelgesang mit und solchem ohne Instrumentalbegleitung [3], doch lassen sie diese Unterscheidung nicht mehr für den Gesang in den christlichen Versammlungen gelten. Demgemäß wurden auch die Psalmstellen, welche von den Instrumenten zur Verherrlichung Gottes reden, allegorisch gedeutet, indem man in den verschiedenen Organen des menschlichen Stimmapparates und in deren Funktionen die Eigentümlichkeiten und Vorzüge der alttestamentlichen Instrumente wiederzufinden glaubte [4].

7. Die Beteiligung der Frauen am Volksgesange.

Befremdend mag die Tendenz mancher Väter erscheinen, die Frauen von der Beteiligung am gemeinsamen Psalmen-

---

[1] Vgl. Euseb., In Ps. 65 (Migne, P. gr. XXIII 648 ff); In Ps. 80 (a. a. O. 972).

[2] Euseb., In Ps. 91 (Migne, P. gr. LXXX 1172). Theodor. Cyr., In Ps. 150, 5 6 (a. a. O. 1996). Vgl. Clem. Alex., Paedag. l. 2, c. 4.

[3] Hilar., In Ps. prooem. n. 19 (Corp. Script. eccl. lat. XXII 15 f).

[4] Basil., In Ps. 29 (Migne, P. gr. XXIX 305). Greg. Nyss., In Ps. in Nicetas, Praef. (Migne, P. gr. LXIX 712). August., In Ps. 57, n. 16 (Migne, P. lat. XXXVI 671 f). Vgl. Cassiod., De art. ac disc. liberal. artium c. 5 de musica (Migne, P. lat. LXX 1208 ff).

und Hymnengesange beim öffentlichen Gottesdienste auszuschließen. Cyrillus von Jerusalem will ihren Gesang im Heiligtume nicht dulden in Rücksicht auf das paulinische Verbot, öffentlich in der Kirche zu reden (1 Kor 14, 34)[1]. Isidor von Pelusium[2] († um 440) findet den Grund in dem Anlaß zur Sünde, der im Gesange der Frauen liege. Durch die Lieblichkeit der Melodie werde die Leidenschaft entzündet, und der Psalmengesang, der doch das Herz zerknirschen soll, bringe somit eine den Theatervorträgen ähnliche Wirkung hervor. Wegen dieses Mißbrauches der göttlichen Gabe soll den Frauen das Singen in der Kirche untersagt sein. Dieser Rigorismus, der in der Didascalia der 318 Väter eine rechtskräftige Fassung erhielt[3], stand jedenfalls unter dem Einflusse der unrühmlichen Rolle, welche Frauen bei musikalischen Veranstaltungen in Gesellschaften und auf der Bühne spielten; insbesondere mag die Verbreitung jener orientalischen Sitte im Abendlande mitgewirkt haben, daß Sklavinnen mit unzüchtigen Gesängen und mit der chaldäisch-babylonischen Sambuka auftraten, und daß sich syrische Musikantinnen mit ihren einheimischen Instrumenten, mit Pfeifen, Pauken und Saitenspiel, auf öffentlichen Plätzen hören ließen[4]. Diese vagierenden Weiber, die Horaz als Gelichter und Gesindel bezeichnet[5], haben wohl den Ruf gewahrt, welchen schon Ezechiel (26, 13) bei den phönikischen Musikantinnen und Isaias (23, 16) bei den asiatischen Harfenspielerinnen beklagt. So ist der Eifer mancher Väter gegen den Frauengesang ebenso erklärlich wie die Mahnung des hl. Hieronymus, daß eine christliche Jungfrau gar

---

[1] Procatech. c. 14 (Migne, P. gr. XXXIII 356).

[2] Ep. l. 1, ep. 90 (Migne, P. gr. LXXVIII 244 f).

[3] Didascalia CCCXVIII Patrum p. 18: γυναιξὶ παραγγέλλεσθαι ἐν ἐκκλησίᾳ ... μήτε συμψάλλειν μήτε συνυπακούειν. Dieser Text stammt ungefähr aus dem Jahre 375. Vgl. Battifol, Studia Patristica (1889) 138.

[4] Tunc psaltriae sambucistriaeque et convivalia ludionum oblectamenta addita epulis. Liv., Hist. 39, 6. Vgl. auch die scharfe Kritik der instrumentalen Aufführungen beim Götterkulte durch Arnob., Adv. Nat. 2, 42 (Corp. Script. eccl. lat. IV 82).

[5] Sat. 1, 2 1 f. Vgl. auch Iuven., Sat. 3, 62.

nicht wissen soll, was die Lyra oder die Flöte sei, oder wozu sie diene [1].

Außer diesen Erscheinungen wird auch der große Einfluß von Frauen in ihrer Stellung als Prophetinnen, Lehrerinnen, Diakonissinnen und Sängerinnen bei den Gnostikern zu dieser ablehnenden Haltung beigetragen haben. Marcion hatte zu solchen Diensten Frauen (sanctiores feminae) um sich gesammelt [2], Apelles lauschte in Rom auf die Offenbarungen einer Jungfrau Philumena [3], die Karpokratianerin Marcellina trat in Rom öffentlich als Lehrerin auf [4], und Paulus von Samosata ließ in selbstverfaßten Psalmen sein Lob durch Frauenmund verkünden [5]. Dieses vordringliche Gebaren von Frauen steht vielleicht sogar im Zusammenhang mit dem eigentümlichen Verbote des Kaisers Licinius, daß Männer und Frauen gemeinschaftlich Gottesdienst halten und daß letztere überhaupt in die Gotteshäuser gehen [6].

Daß auch die Verwendung weiblicher Chöre bei heidnischen Kultakten, z. B. bei den apollinischen Frühlingsopfern auf Delos [7], bei den römischen Sühne- und Bittprozessionen [8], bei den Säkularspielen und den Totenfeiern der Kaiser [9], diese Maßregel beeinflußte, läßt sich nicht wohl annehmen. War doch die Sitte kultischer Frauenchöre im Orient ganz allgemein, wie ja auch Mirjam an der Spitze des Weiberreigens sang

---

[1] Ep. 107 ad Laetam n. 8. [2] Hieron., Ep. 133 ad Ctesiph.

[3] Tert., De praescr. 30 u. 5.

[4] Iren., Adv. haer. 1, 25. Tertullian charakterisiert die Frauen häretischer Gemeinschaften mit den Worten: Ipsae mulieres haereticae quam procaces! quae audeant docere, contendere, exorcismos agere, curationes repromittere, forsitan et tingere (De praescr. 41).

[5] Euseb., Hist. eccl. 7, 30. Von montanistischen Jungfrauen, die sich durch orchestische Aufführungen zur Weissagung disponierten, erzählt Epiphan., Adv. haer. 49, 2 (Migne, P. gr. XLI 881).

[6] Euseb., Vita Constant. 1, 53 (Die griech. christl. Schriftsteller: Eusebius I [1902] 32).

[7] Hymn. in Apoll. Delium 156 ff. Hymni Homerici ed. Baumeister (1870) 8.

[8] Liv., Annal. 27, 37, 7 f; 31, 12, 9 f. Macrob., Saturn. 1, 6, 14.

[9] Herodian., Hist. 4, 2, 5.

und tanzte (Ex 15, 20 21) und Jungfrauen die heimkehrenden Sieger begrüßten (Richt 11, 34).

Jedenfalls blieb aber diese ablehnende Haltung gegen den Frauengesang auf einzelne Kirchen beschränkt und hätte auch in dieser Form der christlichen Auffassung von der Würde und Stellung des Weibes im Reiche der Gnade und vor dem Forum der Kirche widersprochen. Ephräm übertrug sogar den Hymnengesang einem Chore gottgeweihter Jungfrauen [1], in den großen Kirchen des Orients, in Alexandrien, Jerusalem, Antiochien und Edessa besorgten in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts die schon früher erwähnten aszetischen Gemeinschaften von Männern und Frauen (parthenae et monazontes) [2] die öffentlichen Gebetszeiten, und Hieronymus empfiehlt in den Briefen an Läta und Gaudentius den christlichen Mädchen die fleißige Pflege des Psalmengesanges. Auch Ambrosius verwirft zwar die todbringenden theatralischen Koloraturen, die das Herz für sinnliche Liebe empfänglich machen [3], will aber doch wegen der hohen sittlichen Bedeutung des Psalmengesanges die Frauen nicht davon ausschließen. „Was ist lieblicher", sagt er, „als ein Psalm! Er ist das Lob Gottes und ein wohllautendes Bekenntnis des Glaubens. Der Apostel befiehlt zwar, daß die Weiber in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Ist doch zum Psalmengesange jedes Alter und Geschlecht geschickt. Die Greise legen dabei die Strenge des Alters ab, die jüngeren Männer singen ihn ohne den Vorwurf der Üppigkeit, die Jünglinge ohne Gefahr für ihr empfängliches Alter und ohne eine Versuchung zur Wollust, die zarten Mädchen ohne Einbuße an frauenwürdiger Schamhaftigkeit, und die Jungfrauen und Witwen lassen ohne Gefährdung der Sittsamkeit mit Ernst und Lieblichkeit ihre tonreichen Stimmen erklingen." [4]

---

[1] Vgl. die Schilderung solcher Choraufführungen in den Acta s. Ephr. bei Lamy, Opp. Ephr. Syr. II 67.

[2] Peregrin. Silv. ed. Geyer 71 74 75 76 100. Vgl. auch Battifol, Histoire du bréviaire Romain (1893) 16.

[3] Hexaëm. l. 3, c. 1 (Corp. Script. Eccl. lat. XXXII I 61).

[4] In Ps. praef. n. 9 (Migne, P. lat. XIV 925).

8. Die Kunstfreude am gottesdienstlichen Volksgesange.

Diesen sittlichen Anforderungen der christlichen Kirche an den Gesang entsprach auch ihre Stellung zu einer kunstvollen Behandlung der Psalmen- und Hymnenmelodien. Mit der Einordnung in die Liturgie waren dem Gesange nach seinem melodischen Aufbau und rhythmischen Charakter schon an sich gewisse Schranken gesetzt. Für ein religiöses Lied, das als Erguß der privaten Andachtstimmung diente, konnten ja Text und Melodie nach eigenem Ermessen gewählt werden, obwohl tatsächlich auch die Gesänge zur häuslichen Erbauung aus dem reichen Schatze der liturgischen Rhythmen herübergenommen wurden; doch liegt es im Charakter einer bestimmten Gottesdienstordnung, daß die Gesänge nicht lediglich nach den Forderungen der Kunst gestaltet werden, sondern zunächst dazu dienen, die frommen, der Heiligkeit des Ortes und der Kultakte entsprechenden Stimmungen im Anschlusse an die liturgischen Normen wirkungsvoll zum Ausdrucke zu bringen. Das Wohlgefallen an den materiellen Tönen und ihrer melodischen Verbindung konnte immerhin in seinem Rechte verbleiben, doch war der Gesang nicht mehr ausschließlich Gegenstand der Kunstfreude, sondern diente als Mittel zur Verherrlichung des Gottesdienstes und zur Steigerung der Andacht.

Die Erörterung dieser Frage nach der Auffassung des christlichen Altertums gehört zunächst der Geschichte des Kunstgesanges an, doch ist sie auch für unsern Gegenstand von Bedeutung; denn die Melodien der Vorsänger wurden teilweise vom Volke wiederholt und waren auf die musikalische Geschmacksbildung desselben nicht ohne Einfluß. Sprechen doch die Väter nicht selten die Ermahnung aus, das sinnliche Gefallen am Gesange zurückzudrängen und dem Inhalt des Textes Aufmerksamkeit zu schenken[1]; diese disziplinäre Rücksicht bewog auch den hl. Athanasius, die in der alexandrinischen Kirche früher übliche Weise des Psalmengesanges,

---

[1] Z. B. Hieron., Ep. ad Rusticum c. 15. August., Conf. 10, 33.

welche mehr dem Sprechen als dem Singen ähnlich war, wiederum einzuführen [1].

Jene Melodien, welche aus der Synagoge in die spezifisch christlichen Versammlungen zur Feier des Gedächtnisses des Herrn (1 Kor 11, 23—26) verpflanzt wurden und jedenfalls für längere Zeit den Grundstock des kirchlichen Liederschatzes bildeten, mögen vorzugsweise syllabische Gesänge gewesen sein. Besonders konnten für die Psalmodie nur gewisse, leicht zu wiederholende Formeln im Rezitationstone geeignet erscheinen. Doch mag sich der neue Geist auch in melismatischen Gesängen erprobt haben (Kol 3, 11. Eph 5, 19), wozu vor allem, wie schon erwähnt, der Freudenruf des Alleluja zu zählen ist.

Auch die Hymnen zu Ehren der Gottheit Christi, die nach Eusebius schon von den ersten Zeiten an in großer Anzahl existierten [2], und die Lieder, welche unter Begleitung der Lyra den Gemeinschaftssinn bei den Agapen stärkten [3], waren ebenso stilisierte Gesänge wie die gnostischen Hymnen und die denselben gegenübergestellten Rhythmen des hl. Ephräm. Bezüglich letzterer läßt sich dieses erschließen aus ihrer Beliebtheit beim Volke und aus den Äußerungen des syrischen Lehrers Jakob von Sarug († 521) über die Lieblichkeit ihrer Melodien [4]. Darf doch in Syrien und Palästina vorzugsweise die Wiege des melodischen Gesanges gesucht werden. Aus Apg 11, 26 wissen wir, daß Antiochien nächst Jerusalem die erste bedeutende Heimstätte der Gläubigen gewesen, und daß die dortige Christengemeinde von Judenchristen gegründet war, aber sich zumeist aus Heidenchristen zusammensetzte. Die Liturgie der Apostolischen Konstitutionen, deren Ursprung in Antiochien gesucht wird, erwähnt mehrmals den Gesang von Psalmen, Antiphonen und Responsorien [5], und die Schilderung der gallischen Pilgerin läßt auf einen schon frühzeitigen reichen

---

[1] Bei August. a. a. O. [2] Hist. eccl. 5, 28.

[3] Clem. Alex., Paedagog. l. 2, c. 4.

[4] Circumdabant eum festales chori virginum, quae ab eo discebant dulces cantus casto ore decantare. Lamy, Opp. Ephr. Syr. III vi.

[5] Z. B. II 57; VIII 6—9 12.

Bestand von Prozessionsgesängen, Hymnen und Antiphonen bei der Gemeinde von Jerusalem schließen[1]. Zwar beschreiben uns die damaligen Schriftsteller die Natur dieser Gesänge, die im Munde aller lebten, nicht; doch traten diese kaum in der Form des einfachen Sprechgesanges, sondern in einem reicheren melodischen Gewande auf; denn heutzutage noch pflegt der Berufssänger wie auch das gewöhnliche Volk in Syrien und Palästina die uns so monoton erscheinenden Singweisen mit musikalischen Nebenfiguren, Verzierungen und Verbrämungen auszustatten[2]. Ähnliches darf um so mehr auch für die frühere Gesangspflege gelten, da die Orientalen an den ererbten Gebräuchen und Einrichtungen bekanntlich strenge festhalten, wie das z. B. an der musikalischen Fassung von vielen arabischen Liedern zu ersehen ist[3].

Mit der freien Entfaltung des christlichen Kultes und der reicheren Entwicklung der liturgischen Formen erhielt auch der Gesang eine größere Verbreitung und eingehendere Pflege, so daß wir eigentlich erst von der Mitte des 4. Jahrhunderts an von einer bewußten Sangeskultur in der Kirche sprechen können. Soll nun dieselbe im Lichte der damaligen Musikästhetik näher betrachtet werden, so ist die Frage nicht zu umgehen, woher der christliche Gesang seine musikalischen Elemente entlehnte.

Als allgemein bekannte Tatsache darf vorausgeschickt werden, daß die Kirche, als sie in die heidnische Welt hineinwuchs, und diese in ihre heiligen Hallen hineinflutete, gezwungen war, vom Kultus alles fern zu halten, was den christlichen Charakter gefährden und mit heidnischem Wesen verquicken konnte. Athanasius[4] und Hieronymus[5] erheben daher ihre Stimme gegen einen nach theatralischen

[1] Vgl. S. 175 ff. [2] Vgl. Dalman, Paläst. Diwan xxv.

[3] Vgl. Kiesewetter, Die Musik der Araber (1842) 79.

[4] Socr., Hist. eccl. 2, 28. Auch Chrysostomus scheint in Hom. 1 de verb. Is. auf die theatralischen Nachahmungen und das Bestreben mancher Sänger, durch Auffindung neuer Melodien Aufsehen zu erregen und den Zuhörern zu gefallen, Bezug zu nehmen.

[5] In Ephes. l. 3, c. 5.

Melodien gearteten Gesang. Doch scheint das auf den verschiedensten geistigen Gebieten geschlossene Kompromiß zwischen Hellenismus und Christentum auch wieder auf eine Anlehnung an die damalige musikalische Kunst hinzuweisen. Tausende lauschten den gewaltigen Predigern, die ihre Reden ganz und gar in das Modegewand der Sophisten gekleidet hatten, und seit langem war auch der Inhalt der neuen Lehre durch die Schrift der gebildeten Welt in formvollendeten Werken zugänglich gemacht worden. Origenes hob die Predigt aus ihrer Kunstlosigkeit heraus, Hippolyt bekämpfte die Häretiker mit den wirksamen Mitteln hellenischer Rhetorik, und wie ersterer auf die heiligen Schriften die aristarchische Textkritik und die stoisch-philonische Exegese übertrug, so machte Clemens von Alexandrien dem Platonismus weitgehende Zugeständnisse nach dem freisinnigen Standpunkte, das Gute des Heidentums nicht zu verschmähen. Derselbe Schriftsteller will ebenfalls die Musik bei Gastmählern zur Erhebung des Geistes über die Sinnlichkeit und zur schuldigen Danksagung für die göttlichen Wohltaten zulassen [1], wie auch die antike Lehre vom musikalischen Ethos in der Tradition des christlichen Altertums fortlebte. Aus diesen allgemeinen Erwägungen läßt sich aber nur so viel erschließen, daß sich die christliche Kirche gegen die heidnische Musik an sich nicht ablehnend verhielt; die Entscheidung über die tatsächliche Anknüpfung an dieselbe kann aber nur durch die Untersuchung und Vergleichung der uns erhaltenen christlichen und heidnischen Denkmäler gewonnen werden. Soweit das Resultat dieser Forschungen hier von Belang erscheint, soll es in aller Kürze dargelegt werden.

Gevaert [2] kommt nach zehnjährigen Studien, nachdem er zuvor eine Beantwortung dieser Frage für unmöglich gehalten, zu dem Resultate, daß man sich in der musikalischen Ausdrucksweise und in der Benützung der musikalischen Aus-

---

[1] Paedagog. l. 2, c. 4.

[2] La mélopée etc. Ebenso Möhler, Die griechische, griechisch-römische u. altchristlich-lateinische Musik (1898).

drucksmittel an die Formen der damaligen griechisch-römischen Gesellschaftsmusik anlehnte. Der christliche Gesang hat seine Oktavenreihen und die melodischen Themate der musikalischen Praxis des römischen Kaiserreiches entnommen, insbesondere dem von der Kithara begleiteten Gesange, der bis ins 6. Jahrhundert auch im römischen Privatleben eine große Rolle spielte. Die Modi und die Regeln der musikalischen Komposition in den Hymnen, welche Mesomedes an die heidnischen Gottheiten richtete, sind identisch mit jenen, welche die christlichen Hymnensänger in ihren Kantilenen beobachteten. Die ältesten Monumente des liturgischen Gesanges reichen bis zu jener Epoche, da die Formen des öffentlichen Kultes in der lateinischen Kirche anfingen, eine bis auf unsere Tage überkommene Gestalt zu erhalten, d. h. bis zum Ende des 4. und an den Anfang des 5. Jahrhunderts. Von den fünf Tonarten, die zur Zeit der Antonine gebräuchlich waren, sind gegen Ende des 4. Jahrhunderts bei den christlichen Gesängen vier zur Verwendung gekommen. Ein Vergleich zwischen den ambrosianischen Melodien und den Hymnen des Mesomedes zeigt eine völlige Übereinstimmung im tonalen Aufbau und in der harmonischen Grundlage der Melodien. Diese Theorie läßt also die christliche Tonkunst als ein neues, auf die griechisch-römische Musikgattung gepfropftes Reis erscheinen, so daß die Kirche auch auf musikalischem Gebiete sich als jene Macht erweist, welche in die bereits vorhandenen Formen neuen Inhalt goß und dadurch auch die heidnische Musik siegreich überwand. Dieses Moment ist um so gewichtiger, da sich die Musik in das gesellschaftliche und öffentliche Treiben der alten Welt in hohem Maße eingelebt hatte. Als sich daher die Westgoten, Franken und Longobarden in die Trümmer des römischen Weltreiches teilten, starb die altheidnische Kunst unvermerkt ab. Possenreißer und fahrende Leute bemächtigten sich der weltlichen Gesänge, welche nur mehr eine Art unterirdischer Existenz führten. Die Menge zog von nun an ihre musikalische Nahrung aus den Gesängen der Kirche, da die Theater geschlossen waren und die musikalischen

Unterhaltungen auf der Straße und den öffentlichen Plätzen aufhörten [1].

Gegen diese Anschauung von der Entwicklung des christlichen Gesanges aus der griechisch-römischen Kitharödie, welche schon früher vielfach vertreten, aber eingehend erst von dem großen belgischen Musikgelehrten begründet wurde, erhebt Dechevrens [2] gewichtige Bedenken. Er wendet sich gegen die Tonartenlehre Gevaerts, welche auf dem Gesang zur Kithara aufgebaut ist, und ebenso gegen die wesentliche Verschiedenheit, welche derselbe in der musikalischen Struktur zwischen den Antiphonen und Hymnen einerseits und den melismatischen Responsorien und Meßgesängen anderseits verteidigt. Dechevrens führt sämtliche kirchliche Gesänge auf das gleiche System zurück; die einfachen und melismatischen Gesänge beruhen nach ihm auf einer gemeinsamen einheitlichen tonalen Grundlage; für die orientalische und okzidentalische Musik, welche beiderseits eine durchaus ähnliche Entwicklung aufweisen, sei eine gemeinschaftliche Quelle anzunehmen, welche in der altjüdischen Tempelmusik zu suchen wäre. Auch die Behauptung Gevaerts von der Priorität des rezitativischen Gesanges vor den melismatischen Rhythmen wird von Kienle [3] und Morin [4] mit dem Hinweise auf das hohe Alter der verzierten Gesänge im ambrosianischen Ritus zurückgewiesen. Doch räumt letzterer den Gesangsstücken mit einfacher Melodiebildung wiederum ein hohes Alter deswegen ein, weil sie eben bestimmt waren, vom Volke gesungen oder repetiert zu werden.

Kann nun auch der Versuch, das musikalische Erbe der christlichen Kirche aus der hellenischen Musik abzuleiten, in dem von Gevaert behaupteten Umfange nicht als gelungen be-

---

[1] Gevaert, Ursprung des römischen Kirchengesanges. Deutsch von H. Riemann (1891) 29 30. [2] Les études etc. I 426 f.

[3] Kienle, Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden I (1884) 346 ff. Vgl. auch Gietmann-Sörensen, Kunstlehre III: Musik-Ästhetik 105.

[4] Der Ursprung des gregorianischen Gesanges (1892) 67.

zeichnet werden, so dürfte doch ein Einfluß der griechisch-römischen Kitharödie auf die metrischen Hymnen schwer zu bestreiten sein. Die Hymnen des Ambrosius schließen sich nach ihrer metrischen und musikalischen Form an derartige Erzeugnisse des heidnischen Altertums an. Auch gehören alle Hymnenmelodien, welche ein hohes Alter beanspruchen, einer der drei Modi der Kithara- und Gesangsmusik, dem dorischen oder iastischen oder äolischen Modus an, wovon uns noch Monumente erhalten sind[1].

Wenn daher der christliche Gesang nach seiner musikalischen Form mit der heidnischen Musik so enge zusammenhing, so konnten auch jene Väter, welche das natürliche Gefallen des Volkes an der Melodik und Rhythmik des Gesanges einzudämmen suchten, nicht kunstfeindliche Tendenzen verfolgen. Wie Athanasius[2] und Hieronymus[3] erkennen lassen, wollten sie nur die von Vorsängern gepflegte theatralische Vortragsweise, die den religiös-ethischen Charakter der Gesänge nicht unbedeutend beeinträchtigte, aus dem Gottesdienste verbannen. Sodann lag es aber auch bei den Ermahnungen an das Volk nahe, nicht auf die musikalische Ausprägung des im Texte und in der Liturgie gebotenen Schönheitsgehaltes, sondern auf die Erbauung als den höchsten und letzten Zweck des Gesanges hinzuweisen. Dieser soll, der allgemeinen Tendenz des Christentums folgend, nicht lediglich zum Kunstgenusse gepflegt, sondern in den Dienst der Wiedergeburt im Geiste gestellt werden.

Diese Bedeutung des christlichen Gesanges, welche gewiß nicht seinen Kunstwert opfert, sondern eben nur einen Teil seiner Mittel für den gottesdienstlichen Zweck in Anspruch nimmt, bringt Athanasius in einem Briefe an Marcellinus (n. 27), der seiner Psalmenerklärung als Einleitung vorausgeschickt ist, in tiefsinniger Auffassung zum Ausdrucke. Das sinnliche Gefallen der Vortragsweise mancher Sänger will er

---

[1] Gevaert, La mélopée 70—74.

[2] Vgl. August., Conf. l. 10, c. 33. [3] In Ephes. l. 3, c. 5.

unterdrückt wissen, da der Endzweck des Gesanges in der Erhebung der Seele zur Andacht und zum Gebete liege. Daher soll der melodische Psalmengesang nicht von dem Bestreben nach Wohllaut ausgehen, sondern ein Zeugnis sein für die Harmonie unserer Gedanken und Gefühle, ein Zeichen eines wohlgeordneten und friedlichen Herzenszustandes. Drängt es doch den Menschen dazu, ein Abbild dieser inneren Harmonie im Gesange sich darzustellen. In dieser Gestalt werden die Töne zu Trägern frommer Gedanken, welche der Heilige Geist in den Gläubigen geweckt hat. Wer auf solche Weise singt, dessen Vernunft erlangt die Oberherrschaft über die Gedanken und Begierden, und seine Seele wird noch höher steigen, vergißt ihre Leiden und strebt, den Blick sehnsuchts- und freudenvoll auf Christus gerichtet, nach den ewigen Gütern.

Dieser Auffassung zufolge ist daher der christliche Gesang ein Ausfluß der inneren andachtsvollen Stimmung und ein förderliches Mittel zur Steigerung des Gebetssinnes; den hörbaren Bewegungen eignet ja die meiste ethische Kraft, da sie an die Seelenbewegungen nicht bloß erinnern, sondern dieselben teils erregen teils widerspiegeln[1]. Dieselbe Anschauung, welche das Wesen des echten christlichen Gesanges in der Unterordnung unter den religiösen Zweck sucht, kehrt auch bei Augustinus wieder, der die Wirkung desselben nach eigener Erfahrung schildert[2]. In der ersten Zeit seiner Bekehrung vergoß er unter dem Eindrucke der Lieblichkeit des in Mailand vernommenen Gesanges Tränen der Rührung. Doch achtete er, wie er beifügt, zuweilen mehr auf die Schönheit des Klanges als auf den Inhalt des Gesanges. In dieser durch den musikalischen Genuß erzeugten traumhaften Befangenheit, die zu keinem höheren Gedanken führte, erblickte er ein Entzücktsein durch sinnliche Lust, wo die Sünde ihr Gezelt aufgeschlagen. Daher wollte er, um nicht das höhere Geistesleben zu opfern, den kunstvoll verzierten Gesang verwerfen und die von Athanasius eingeführte ein-

[1] Ps.-Aristot., Probl. 19, 27. [2] Confess. l. 10, c. 33.

fache Rezitation auch in der Kirche von Hippo pflegen. Doch mit Rücksicht auf die schwächeren Gemüter, welche dadurch, „was den Ohren gefällt, zu den Gefühlen der Andacht erhoben werden“, möchte er doch dieses gottesdienstlichen Gesanges nicht entbehren, wenn sich nur die sinnliche Empfindung der Vernunft unterordnet und aus der Rolle der Begleiterin nicht zu jener der Führerin emporsteigt. Die vorübergehenden Bedenken Augustins gegen die gottesdienstliche Verwendung des Gesanges existierten freilich für Basilius, Chrysostomus und Ambrosius nicht. Letzterer behielt das praktische Ziel des Volksgesanges fest im Auge und würdigte die natürliche Empfänglichkeit des Volkes für Klang und Rhythmus und den allgemein menschlichen Drang, seiner Stimmung und Begeisterung sich zu entäußern, unbekümmert um den von den Arianern gegen ihn erhobenen Vorwurf der Volksverführung[1]. Auch Chrysostomus scheute sich nicht, sein Volk zu dem bei den Umzügen der Arianer beliebten Wechselgesang anzuleiten, und Basilius hielt die antiphonische und responsorische Psalmodie wegen der großen Teilnahme des Volkes an diesem Gesange aufrecht, obwohl ihn der Klerus von Neucäsarea der Neuerung bezichtigte[2].

Außer den schon angegebenen Gründen, welche die ablehnende Haltung einzelner Väter gegenüber dem Kunstgenusse am Gesange erklärten, ist auch noch die Macht der Musik über den Südländer nicht gering in Anschlag zu bringen. An sich schon wirkt in dieser Kunst der sinnliche Faktor rascher, intensiver und unmittelbarer als in den übrigen Künsten; denn sie ruft, obwohl sie infolge ihres körperlosen Materials die geistigste Kunst ist, doch mit wenigen Tönen eine Stimmung hervor, welche wir bei einem Gedichte erst durch längere Exposition und bei einem Bilde erst durch anhaltendes Betrachten erreichen würden. Um so größer muß ihr Einfluß auf die südlichen Völker angeschlagen werden, bei denen sich

[1] C. Auxent. c. 34 (Migne, P. lat. XVI 1017.)
[2] Ep. ad cler. Neocaesar. (Migne, P. gr. XXXII 764.)

jeder emotionale Eindruck ungezwungener und natürlicher äußert als bei uns. Doch darf die Rührung Augustins, als er den mailändischen Gesang vernahm, die Freude des christlichen Volkes am Psalmen- und Hymnengesange und das Entzücken, womit die Syrer dem hl. Ephräm und seinen Chören lauschten, nicht auf die bloß elementare Gewalt der Musik, auf den Klang und die Bewegung, welche die wehrlosen Gefühle in Ketten schlägt, beschränkt werden. Hanslick[1] will wegen des eigentümlichen Zustandes der griechischen Musik nur eine sinnliche, in dieser Beschränkung aber um so intensivere Wirkung gelten lassen und erblickt in den engen Grenzen des rezitativischen Ausdruckes eine Befangenheit der Melodie und im alten Tonsystem eine Entwicklungsunfähigkeit zu wahrhaft musikalischem Gestaltenreichtum. Dieses Urteil mag für die kümmerlich entwickelte Instrumentalmusik der Alten, welche bei den konzertartigen Veranstaltungen ohne dramatische Vorführungen und bei den Vorträgen der Kitharöden besonders in der römischen Kaiserzeit nach griechischem Vorbilde üblich war, zutreffen. Doch wird sinnlich-geistige Schönheit in musikalischer Hinsicht dem griechischen Hymnus an Apollon und den ambrosianischen Hymnen kaum abzusprechen sein. Denn den Alten war echte und edle Musik, wie Aristoteles dies ausdrückt, nur ein verstärkter Genuß der Poesie mit der Aufgabe, dem Zuhörer die Gefühle und die Empfänglichkeit für das volle Verständnis des Textes zu erleichtern[2]. Der Komponist hatte die vom Dichter gegebene rhythmische Form nur mit Klang zu füllen und in melodischem Flusse darzustellen. Wohl besaß die Melodie kein selbständiges Leben, ihr Wert lag in der Treue, womit sie dem Texte angepaßt war, in der Wahrheit und Angemessenheit der Deklamation. Dabei wurde aber schöner Melodie die größte

---

[1] Vom musikalisch Schönen[10] (1902) 164 f.

[2] Poët. c. 6. Ähnlich Plut., Symp. 7, 8, 4: τὸ μέλος καὶ ὁ ῥυθμὸς ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ. Über das künstlerische Element des altgriechischen Melos im Vergleiche mit der modernen Musik siehe Westphal, Griech. Harmonik[3] 33 ff.

Aufmerksamheit geschenkt und die Kunst der Melodiebildung bis zu einem Grade gesteigert, welchen sie in unserer Zeit nicht erreicht.

Auch darf bei der Beurteilung des Sprechgesanges, in welchem sich die beim Volke beliebten Psalmen, Responsorien und auch die Hymnen bewegten, die Sensibilität der Alten gegenüber der Musik des gesprochenen Wortes und die hohe Ausbildung des rhythmischen Empfindens nicht unberücksichtigt bleiben[1]. Denn abgesehen von den rhythmischen Feinheiten und Spezialitäten in den griechischen Dichtungsarten[2] ist es bei unserer durch die gleichschwebende Temperatur beeinflußten musikalischen Gehörsbildung nicht möglich, die im antiken Theater gebräuchliche Vortragsweise der parakatalogischen Teile, die in der Mitte zwischen dem einfachen Sprechen und dem melodischen Gesange liegt und wahrscheinlich sogar mehrfach abgestuft war[3], darzustellen.

Ohne daher die musikalische Wirkung der Hymnen, Troparien, Antiphonen und Psalmen auf die Volksmenge zu überschätzen, darf doch behauptet werden, daß sie höher stand als in einem bloß physischen Nervenreiz. Die melodische Reihe

---

[1] Dionys. Halic. (De Compos. verb. 11) schließt aus der Kritik des ἄμουσος ὄχλος bei einem Fehler des Zither- und Flötenspielers: ὡς φυσική τίς ἐστιν ἁπάντων ἡμῶν οἰκειότης πρὸς εὐμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν.

[2] Vgl. Gleditsch, Metrik der Griechen u. Römer 231.

[3] Zielinski, Die Gliederung d. altattischen Komödie (1885) 288 ff. Christ, Die Parakataloge im griechischen u. römischen Drama (Abhandl. der bayer. Akad. d. Wiss. 1875, XIII 155 ff. Norden (Antike Kunstprosa II 859 ff) sucht sogar nachzuweisen, daß die Predigten des christlichen Altertums in einem dem Gesange nahekommenden Tonfalle mit ausgeprägter Modulation der Stimme vorgetragen wurden. Jedenfalls dürfen wir den Maßstab für die ästhetische Würdigung dieser melodramatischen Vortragsweise nicht in unserem gegenwärtigen musikalischen Empfinden suchen. Es liegt ein eigentümlicher Reiz im Sprechgesange, der über den unerschöpflichen Reichtum von Kadenzen und andern halbmusikalischen Elementen verfügt, wie sie auch bei der affektvollen Rede besonders bei Interjektionen und Redefiguren in Anwendung kommen. Vgl. die feinsinnigen Bemerkungen über den Bau der Redesätze und ihre Harmonie von H. Blair, Lectures on rhetoric and belles-lettres (1783) 14. Vorlesung.

der Töne, welche der natürlichen Empfänglichkeit für Schallempfindungen schmeichelt und die edlere Sinnlichkeit befriedigt, insbesondere aber der noch stärker hervortretende Rhythmus, der die mannigfach aufeinanderfolgenden Töne in einheitlicher Ordnung darstellt, muß auch den musikalisch nicht gebildeten Hörern geistigen Genuß bereitet haben. Es mag sich damit ebenso verhalten haben wie heutzutage bei vielen Besuchern der Konzertsäle. Von diesen sagt Gietmann[1] mit Recht, daß sie zwar nicht mit Klarheit in die Geheimnisse der Tonwelt eindringen, aber doch durch die Melodie, Harmonie, Tonstärke und Tonschwäche, Tonart, Klangfarbe und die sonstigen Eigentümlichkeiten der zusammenwirkenden Stimmen und Instrumente einem sinnlich-geistigen Genusse sich hingeben, der sie über das Alltägliche emporhebt, ohne aber die dem Tonwerke zu Grunde liegende Planmäßigkeit und seinen künstlerischen Aufbau zu erkennen. Zwar werden nicht viele mit dem reichen Tonempfinden eines Ambrosius und Augustinus die christlichen Gesänge und ihre geistigen Wirkungen erfaßt haben, doch spricht sich in der Vorliebe, mit welcher das Volk dem Gesange im Gotteshause und im profanen Leben huldigte, ein gewisses Maß der Kunstfreude aus. Ambrosius erzählt, daß während des Gottesdienstes sogleich Ruhe eintrat, sobald mit dem Gesange begonnen wurde[2]. Augustinus findet aus demselben Grunde die Beschäftigung mit dem Psalmengesange sehr vorteilhaft[3], und der Jünger, den Abt Pambo nach Alexandrien gesandt hatte, war von den Kanonliedern so entzückt, daß er sie auch in sein Kloster verpflanzen wollte[4]. Aus Psalmen, Antiphonen und Hymnen setzte sich der Volksgesang im Privatleben sein Repertoire zusammen, und seit der größeren Ausbreitung des Christentums besaß das Volk in der bei der Meßfeier und den Gebetszeiten gepflegten Kunst fast das einzige Mittel zur Be-

---

[1] Kunstlehre III: Musik-Ästhetik 5 ff.
[2] In Psalm. Praef. n. 9 (Migne, P. lat. XIV 925).
[3] Ep. 55, n. 34 (Migne, P. lat. XXXIII 221).
[4] Bei Gerbert, Scriptores etc. I 1—4.

friedigung seiner Freude an Lied und Sang. In solchen Liedern suchte sich das innere Leben einer ganzen Volksmenge auszusprechen und schöpfte aus dieser Offenbarung der wärmsten Empfindungen wieder neue Nahrung.

Der ethische Einfluß des Gesanges ist daher wohl das Hauptziel, doch soll außer der Belehrung des Verstandes und der Anspornung des Willens, welche durch die im Gesangstexte enthaltenen Wahrheiten und Ideen erreicht wird[1], auch eine genußreiche Anregung der Phantasie, also auch eine ästhetische Wirkung erzielt werden. Nur unter dieser Voraussetzung läßt es sich erklären, daß bis in das 12. Jahrhundert hinein alljährlich bei der Hoftafel in Byzanz von dem Doppelchore der Hagia Sophia und der Kirche der heiligen Apostel (den ἁγιοσοφῖται und ἀποστολῖται) der berühmte Weihnachtshymnus des Meloden Romanos vorgetragen wurde[2]. Wenn sich ferner der Frankenkönig Guntram (561—593) beim gemeinschaftlichen Mahle mit den Bischöfen seines Reiches zuerst durch einen Diakon, sodann von den Sängerchören der bischöflichen Kirchen Responsorien aus der Meßfeier vorsingen ließ[3], so werden solche Vorträge wohl kaum einer bloß akzessorischen Aufgabe als Tafelmusik gedient, sondern auch einen höheren Kunstgenuß vermittelt haben. Mit Recht behauptet daher Gevaert[4] in seinem Schlußurteil über die Gesänge des „Antiphonarium officii", daß sie eine lebendige Quelle ästhetischen Genusses sind.

Freilich ist für das ästhetische Erfassen dieser Gesänge ein längeres Vertrautsein mit ihrem melodischen Charakter und mit den einfachen Mitteln ihrer musikalischen Form unter steter Berücksichtigung ihres Zweckes notwendig. Ein an reiche Polyphonie und rauschende Instrumentalmusik gewöhntes Ohr wird den Reiz, der in ihrer Eigenart liegt, nicht begreifen können. Aber noch Jahrhunderte nach ihrem

---

[1] August., Conf. 10, 33.

[2] Pitra, Anal. s. I (1876), Proleg. XXI.

[3] Greg. Turon., Hist. Franc. 8, 3, 1 (Migne, P. lat. LXXI 451).

[4] La mélopée etc. 151—158.

Entstehen werden auch Kenner moderner Musik von der Lebenskraft dieser Gesänge angeregt. Zwar drängen sich hier nicht jene Empfindungen und Ideen auf, welche die moderne Polyphonie in uns weckt; gerade die schlichten melodischen Gänge und der elementare Rhythmus aber zaubern eine Welt von Gefühlen hervor, welche der Wahrheit und Erhabenheit des Gottesdienstes entsprechen. Für sie mag das Wort gelten, womit ein geistreicher Kritiker Racines Verse begleitete: „Sie stehen außerhalb der Zeit. Da sie unverhüllt sind, hat die Mode keine Macht über sie, und da sie von unvergänglichem Stoffe sind, so altern sie nicht."

Dieser Vorzug kommt freilich vor allem den melismatischen Gesängen zu, welche den Text ohne strenge Rücksicht auf den Wortton mit reicheren Tongruppen verzieren und verbrämen. Wir dürfen annehmen, daß gerade diese Eigenheit, welche der Melodie eine gewisse Freiheit in der Behandlung des Textes gestattet und auf unbetonten Silben, besonders auf den Endsilben eines musikalischen Satzes, eine Reihe von Melismen aufweist, dem Geschmacke des Südländers vorzugsweise zusagte. Doch nicht bloß diesen kunstvoll gebauten Gesängen, sondern auch dem mehr rezitativisch gehaltenen Volksgesange ist der Charakter echter Kunst nicht abzusprechen. Gerade die Einfachheit in der Melodiebildung, das Tragen des Tones gibt diesem Gesange eine gewisse Objektivität und kirchlichen Ernst. Die Sprache der Musik regt hier das Gefühl nicht nur im allgemeinen an und führt nicht zu einem unverstandenen Wortsinn und zu unbestimmten dunkeln Ahnungen ohne klares Bewußtsein, sondern idealisiert den Inhalt und Stimmungsgehalt des Textes bald in reicher, bald in beschränkter melodischer Fassung. Ambrosius beabsichtigte mit dem von ihm eingeführten Hymnengesange gewiß nicht künstlerische Zwecke, sondern die Teilnahme des Volkes am Gebetsdienste. Aber in der Einfachheit der Kantilene mit ihrem einförmigen Rhythmus, welche die Individualität des Singenden weit weniger hervortreten läßt als reicher melodischer Gesang, in der natürlichen, dem Ohre und Gedächtnisse leicht einprägbaren Ton-

folge, nicht zu hoch und nicht zu tief gesetzt, so daß sie ein jeder ohne Zwang singen kann, wie sie eben ein Laie, der mit Tonsinn begabt ist, wählen würde, liegt die Schönheit solcher Gesänge[1]. Sie waren nicht für den beschränkten Kreis geschulter Sänger abgefaßt, sondern Kinder, Frauen, Männer und Greise haben sich daran beteiligt. Der Gesang war nicht Selbstzweck, sondern, wie Aristoteles[2] will, nur ein ἥδυσμα, eine Art würzende Zutat zur Poesie, und durfte sich daher nicht in einer Weise vordrängen, welche dem Zuhörer das Verständnis des poetischen Inhaltes trüben und erschweren könnte. Es ist eben im Wesen der Religion mit positiven Offenbarungen begründet, daß auch bei der Musik der lebendige Gedanke, das sich seiner bewußte Gefühl vorherrschend ist. Wird auch dieser Zweck deutlich und bestimmt schon im Worte an sich erreicht, so hat die Musik zu den Gedanken und Gefühlen, wovon das christliche Gemüt erfüllt ist, nur noch die rechte Tonweise zu finden.

---

[1] Es darf daher in gewissem Sinne ein gemeinsames Melodieprinzip angenommen werden, das selbst bei verschiedenen Völkern in dieser Ähnlichkeit sich offenbart. Daraus erklärt sich z. B. die Wechselwirkung zwischen dem Choralgesange und den Volksmelodien im Mittelalter und die große Ähnlichkeit zwischen den aus der Psalmodie hervorgegangenen kirchlichen Gesängen und den eigentlichen Volksliedern. Über die Wiederholung dieses Prozesses vgl. W. Grimm (Altdänische Heldenlieder 1811) und Mone (Niederländische Volksliteratur [1838] 163—164), Psalmen und geistliche Volkslieder nach den Melodien und im Strophenmaße weltlicher Volkslieder. Ähnlich äußert sich Sandy, Christmas Carols cxix: Some of the old psalm tunes, which were preserved at the time of the Reformation, have considerable similarity in style to the old carol tunes, as for instance the Bristol, Salisbury and Kenchester tunes, among Playford's psalms, and others attached to the early editions of the English Liturgy.

[2] Poët. c. 6.



Register.









